

L'ARTISTE

61e ANNÉE — 1891

NOUVELLE PÉRIODE

II

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (Sarthe)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-UNIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE — TOME II



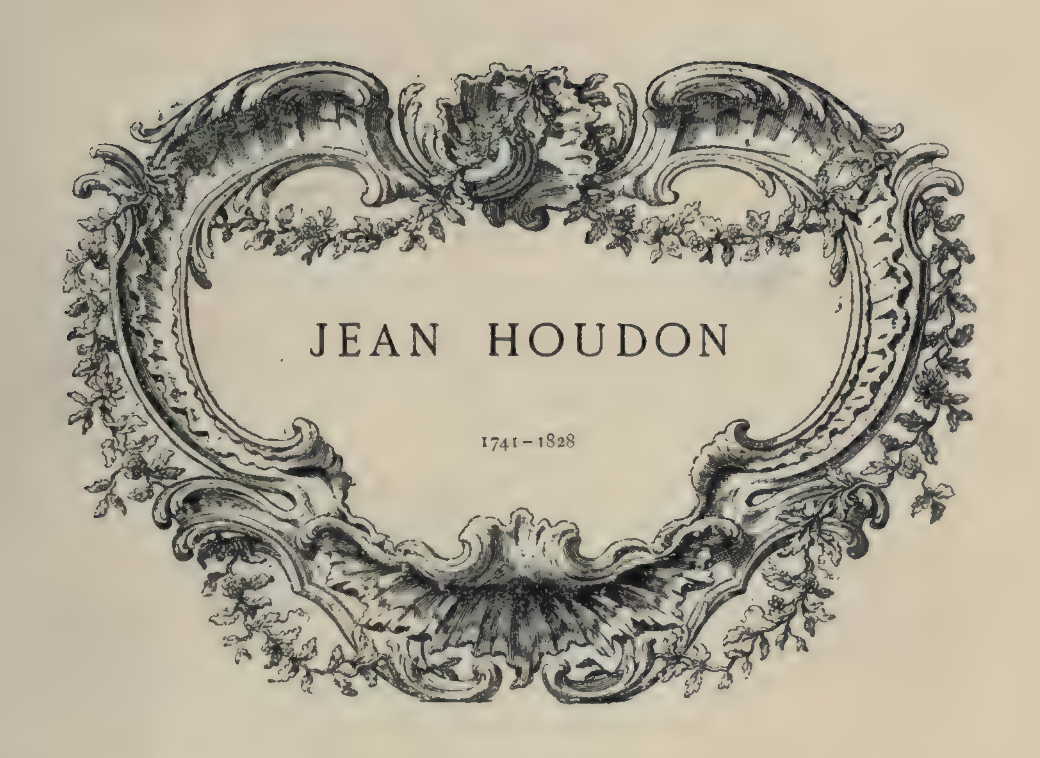
PARIS

L'ARTISTE — REVUE DE PARIS

44, QUAI DES ORFÈVRES

—

1891



DISCOURS PRONONCÉ A L'INAUGURATION DE LA STATUE DU SCULPTEUR A VERSAILLES

MESSIEURS,

Si jamais un artiste mérita de la postérité le grand honneur d'avoir son image dressée sur la place publique de sa ville natale, c'est assurément Jean Houdon, et cet hommage, parfois trop prodigué, n'est aujourd'hui qu'un acte de justice. Celui qui, pendant un demi-siècle, lutta de fécondité avec une des époques de notre histoire les plus riches en grands hommes, pour conserver à jamais, par le marbre et le bronze, l'empreinte que le génie, la beauté ou la race gravaient sur la physionomie humaine, celui-là devait recevoir à son tour la consécration qu'il a lui-même donnée à tant d'autres et votre pieux souci des gloires de Versailles a bien choisi son objet. Les amis de l'art français ont répondu avec empressement à votre appel; l'État s'est joint à vous et, par un acte de générosité impériale, le souverain d'un grand pays ami de la France a consacré l'admiration que votre compatriote excitait jadis dans le monde entier. Il y a là pour vous un motif de grande fierté; nous en prenons tous notre part et nous prions M. l'Ambassadeur de Russie de se faire en haut lieu l'interprète de notre respectueuse gratitude.

Quant au sculpteur que vous avez choisi pour représenter un maître de la sculpture, il s'est acquitté de sa tâche d'une manière digne d'elle. M. Tony Noël nous a représenté Houdon dans la force de l'âge et du génie, dans le feu du travail, avec sa vivacité, sa bonhomie, son fin sourire, cette vie qu'il répandait dans ses travaux, et faisant sortir du marbre la tête de son *Voltaire*. Ce n'est pas seulement une idée ingénieuse; c'est la traduction fidèle du souvenir qu'éveille le seul nom de l'artiste, en mettant sous nos yeux son titre le plus connu.

Les premières années de Jean Houdon s'étaient passées dans votre ville, Messieurs, au milieu d'un peuple de statues qui semble fait pour provoquer la vocation d'un sculpteur. La sienne fut rapide et toute spontanée. Au moment où il abordait son art, deux influences entièrement opposées se partageaient la sculpture française et auraient fait courir de graves dangers à une nature moins originale que la sienne; d'autant plus que ses premiers maîtres, Pigalle et Slodtz, étaient justement les chefs des deux écoles rivales : Pigalle, réaliste hardi et puissant, mais qui s'attachait au vrai jusqu'à lui sacrifier le beau; Slodtz, représentant d'un genre gracieux, mais fade et maniéré. Entre ces deux voies Houdon fraya la sienne sans ambition excessive ni programme affiché, mais avec une sûreté d'instinct qui le conduisit sans erreur ni défaillance jusqu'au bout d'une des plus longues et des plus fécondes carrières qu'il ait été donné à un artiste de parcourir. Cette voie était celle où se rencontrent pour s'unir la vérité, qui doit être la règle suprême de l'art, et l'idéal, sans lequel la vérité est incomplète. Il joignit à ces dons essentiels une habileté de main et un charme d'exécution merveilleux, ne cessant d'étudier deux choses qu'il regardait comme essentielles, l'anatomie et les procédés matériels de la sculpture, exécutant, encore élève, son *Écorché*, devenu classique, et recherchant les meilleurs procédés de pratique et de fonte, en un mot, artiste complet, comme au temps où les maîtres ne se croyaient dignes d'exercer leur art que lorsqu'ils excellaient également dans toutes ses parties, les plus modestes comme les plus élevées.

Grand prix de sculpture à vingt ans, Houdon arrivait à Rome pendant que les leçons et les découvertes de Winckelmann offraient à l'étude des artistes une antiquité plus complète et plus familière,

partant plus vraie. Quoi qu'on ait pu dire, il dut beaucoup à cette seconde Renaissance et il suffit de regarder le *Voltaire* et la *Diane* pour y retrouver ce que la contemplation des modèles antiques, conservés au Vatican ou retrouvés à Herculanum et à Pompéi, lui avait appris comme science du nu, justesse des poses et disposition des draperies. En attendant, pensionnaire de l'Académie de France, il débutait par un chef-d'œuvre, ce *Saint Bruno* que Rome a gardé et que notre pays connaît trop peu, mais que les meilleurs juges mettent à côté, peut-être au-dessus de ses plus célèbres figures, et dont Clément XIV disait spirituellement : « Si la règle de son ordre ne lui prescrivait le silence, il parlerait. » C'est, en effet, un modèle de vérité religieuse, de simplicité expressive et de grandeur morale dans l'humilité. De retour en France au bout de dix ans, Houdon présentait à l'Académie des Beaux-Arts, qui le prit bientôt au nombre de ses membres, un gracieux *Morphée* dormant sur ses pavots, et au public une première série de bustes, qui attestaient du premier coup un maître incomparable dans l'art du portrait sculpté. Il restera, dès lors, exclusivement fidèle à cette première révélation et ne donnera guère que des statues isolées et des bustes. Par modestie, en effet, il ne s'attachait qu'à ce qu'il faisait excellemment, à ce qu'il sentait et rendait le mieux, c'est-à-dire de belles attitudes et des physionomies expressives.

Sa première exposition est de 1771 et la dernière de 1812. Durant ces quarante années, il ne cessa de produire avec une fécondité prodigieuse; toutes ses œuvres méritent l'intérêt, beaucoup l'admiration et plusieurs prennent aussitôt place parmi les chefs-d'œuvre les plus incontestables que la statuaire nous ait laissés. Dans la série de ses bustes, tous ceux de ses contemporains qu'un titre quelconque désigne à l'attention de l'artiste épris de vérité observée et vivante, sont reproduits par lui, tandis que, d'autre part, il emprunte au passé, pour les ressusciter par un prodige de divination et de création, quelques physionomies de grands hommes dont il ne restait que des images incomplètes ou infidèles. Ce sont, dans le présent, des souverains comme Louis XVI, Gustave III, Napoléon Ier; des hommes de guerre comme Lafayette, Washington, le balli de Suffren, Soult, Ney; des hommes d'État comme Turgot, Mirabeau, Necker, Jefferson, Franklin, Barnave, Boissy d'Anglas; de grands

écrivains comme Diderot, d'Alembert, Jean-Jacques Rousseau, Buffon; des savants et des inventeurs comme Lalande, Tronchin, Montgolfier, Fulton et Pilâtre des Rosiers; des artistes comme Gluck, Larive, Sophie Arnould et Mlle Olivier; des figures d'actualité et de mode, comme Cagliostro, le président Dupaty, Paul Jones, Lise l'ingénue et la belle Mlle Odéoud. Dans le passé, il s'attache à deux génies français par excellence et que son art ne sépare pas plus que notre admiration, La Fontaine et Molière. Parmi ses figures, moins nombreuses, mais dont le nombre eût rempli la carrière d'un autre artiste, la postérité ratifie le jugement de ses contemporains en mettant au nombre des œuvres de premier ordre ou des chefs-d'œuvre, *Diane*, *Voltaire*, la *Frileuse*, *Tourville*, *Washington*.

Je rappelais tout à l'heure, Messieurs, la part que l'empereur de Russie veut bien prendre à une œuvre française; ce m'est un devoir de dire expressément de quelle manière Houdon l'a méritée. Un de ses premiers bustes fut celui de la grande Catherine et un des derniers celui d'Alexandre Ier; dans l'intervalle il reproduisait l'image des princes Galitzin, du général et du comte Soltikoff, de la princesse Aschkoff, etc. C'est sur la commande de l'impératrice Catherine que fut exécutée la première statue en marbre de la *Diane;* c'est elle encore qui demandait à l'artiste le buste de Voltaire, cette même tête qui devait être celle du *Voltaire assis*. Ainsi, Messieurs, à son entrée dans la vie européenne, la Russie demandait à la France sa première initiation de la pensée et de l'art; sa souveraine consultait ou appelait près d'elle Diderot, Voltaire et d'Alembert; c'est Falconet qui exécutait pour Saint-Pétersbourg la statue équestre de Pierre le Grand; quant à Houdon, il envoyait au palais de l'Ermitage les parfaits modèles de ce que notre race peut réaliser dans le domaine de la force ou de la grâce plastiques. Cette initiation, la Russie est en train de nous la rendre par la littérature. A cette heure, son âme pénètre l'âme française; elle nous apporte une impression profonde de charité et de solidarité humaine; elle nous unit dans la communauté des mêmes sentiments.

Messieurs, je n'ai fait qu'énumérer les œuvres capitales de Houdon; je ne saurais les caractériser en détail sans sortir des limites qui me sont tracées. Je dois, cependant, justifier devant vous l'hommage que nous rendons à l'artiste, par la brève appréciation de ses princi-

paux titres. Dans l'art du portrait, Houdon est un novateur hardi. L'antiquité nous avait laissé d'admirables bustes; il n'était possible de les égaler qu'en concevant autrement le portrait sculpté. Les maîtres d'autrefois s'efforçaient de reproduire dans une physionomie tout un caractère et toute une existence par un petit nombre de traits expressifs et largement simplifiés. Houdon, lui, atteignait le même but par le nombre et la précision des détails, sans viser au tour de force, ni tomber dans la minutie. Avec une intelligence qui semblait lire jusqu'au cœur de ses modèles, traduisant les plis du front, animant les yeux, donnant le mouvement aux lèvres, il produisait l'illusion de la pensée, du regard et de la parole; idéaliste et vrai, il reproduisait à la fois le visage et l'âme dans une exécution précise et souple, énergique et gracieuse. Gluck, avec sa belle figure incorrecte et ravagée, J.-J. Rousseau, le regard méfiant, la bouche fine et bonne, Molière surtout, ce « Molière de la postérité », avec son expression mélancolique comme l'expérience, passionnée comme l'art, noble comme le génie, produisant l'émotion par l'intensité d'esprit, de raison et de bonté qui s'en dégagent, ces bustes sont au nombre des plus belles images, vraies et créées, que l'art ait à la fois empruntées et ajoutées à la nature, en lui donnant ce qu'elle n'a pas, la vie augmentée par le génie humain. Le *Voltaire assis*, drapé dans un vêtement d'apothéose et avec une attitude que l'on devine familière, les mains au repos et prêtes à lancer le corps pour l'attaque, l'ironie et la raison sur les lèvres, les yeux brûlants d'esprit et de génie, c'est l'incarnation complète d'un homme dont la nature prodigieusement variée semblait rebelle à toute synthèse artistique. Parmi ses statues, *Tourville*, c'est l'héroïsme; la *Frileuse* est une trouvaille d'attitude, un rêve fugitif de grâce et de jeunesse saisi et fixé, une merveille de modelé; la *Diane* enfin, nue et chaste, svelte et robuste, posée et courante, est un prodige de rythme, d'harmonie et de variété; avec le *Voltaire*, elle est, comme on l'a dit, une des vingt ou trente statues qui suffiraient à caractériser, par un petit groupe de chefs-d'œuvre, toute l'histoire de la sculpture française.

Messieurs, l'histoire des grands artistes n'est parfois, en dehors de leurs œuvres, que celle de leurs luttes et de leurs souffrances, de leurs injustices ou de leurs erreurs. Il semble pour quelques-uns d'entre eux, et des plus grands, que leur génie ne puisse s'exercer que

par l'égoïsme et que la vie leur fasse payer en épreuves le don qu'ils ont reçu. Houdon échappa entièrement à cette loi trop vérifiée. Modeste, inoffensif, avec cette bonhomie et cette naïveté qui ne sont parfois « que le masque modeste et discret d'une grande finesse d'esprit », il n'eut, lui, d'autre histoire que celle de ses œuvres. A travers une existence si laborieuse que, dans un seul Salon, il lui arriva d'exposer jusqu'à trente ouvrages, il exerça son génie avec une fécondité facile, sans envie, sans orgueil, sans autre ambition que celle d'exceller dans son art; aimé de tous, à peine s'il eut à souffrir quelquefois d'une critique ignorante ou mal motivée, mais il recevait avec une égale quiétude le bien ou le mal qu'elle disait de lui. Au terme d'une longue existence, il retrouvait l'ingénuité de l'enfant; il s'éteignait enfin, entouré d'affections domestiques et de respect.

Vous avez bien fait, Messieurs, de rendre à un tel homme un hommage public et durable. Ce fut un grand artiste et qui demeurera toujours l'honneur de l'art français. Entre les diverses branches de cet art, la sculpture est, à cette heure, la plus haute, la plus vigoureuse et la plus féconde. Le moment était donc bien choisi pour marquer le rang que Jean Houdon occupe au milieu de nos maîtres présents et passés. Ce rang est des premiers, comme l'artiste lui-même, et, en le constatant, la ville de Versailles a bien mérité de l'art français.

GUSTAVE LARROUMET





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE (1)

(NOTES ET FRAGMENTS)

XIX

NICOLAS POUSSIN (*Suite*)

LA DÉCORATION DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE



E que j'ai fait, il y a juste quarante ans, pour décrire la Galerie d'Apollon, la « Petite Galerie du Louvre », et raconter son histoire, je pourrais le refaire aujourd'hui pour la « Grande Galerie »; je retrouverais le même Sauval et les mêmes comptes des Bâtiments du Roi. J'y avais songé dès 1851, à ce chapitre nouveau de la chronique de notre cher Louvre, et laissant de côté la description extérieure de la longue galerie d'Henri IV, je n'ai qu'à intercaler ici la copie transcrite alors, des deux pages indispensables à notre sujet (pages 43 et 44 du tome II), de l'*Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris, par Henri Sauval, avocat au Parlement :*

« La grande gallerie règne au-dessus de ces différens départemens

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars, avril, mai et juin 1891.

(Imprimerie royale, la Monnaie, la salle des Antiques, un manège, et les logements des artistes et artisans); elle est de plain pied à la petite galerie, et terminée à ses deux bouts par un arc de triomphe : sa largeur est de vingt-huit pieds, et sa longueur de deux cens trente-deux toises : tant de longueur étonne; la vue se perd dans un enfoncement si profond, et pour ainsi dire, avant que d'être au bout, on est déjà las. Néron, à ce qu'on tient, est le seul qui en ait fait une de mille pas : au moins dans toute l'histoire ne se voit-il que ce seul exemple. Elle est éclairée de nonante-six grandes croisées et environnée au pourtour d'une grande corniche, qui sert d'arrachement à la voûte dont elle est couverte. Dès les premières fenêtres, on découvre tous ces beaux objets et merveilleux qui se voyent de la petite gallerie; mais de plus des dernières, les yeux se promènent sur un grand amas de bocages, de villages, de maisons champêtres; nouvelle perspective, qui, toute rustique et vague qu'elle paraît, est tout autrement égayée.

« Pour conduire les tableaux et les ornemens qui devaient entrer dans cette gallerie, François Sublet, sieur des Noyers, surintendant des bâtimens, avait fait venir Poussin de Rome exprès, comme le plus fameux peintre de notre siècle. Entre tant de Doreurs et de Stucateurs qui se trouvent toujours à Rome, on avait choisi Arudini et Branchi pour les stucs; et quant à la dorure, Ponti et Tritani. Les trumeaux des croisées devaient être remplis de pilastres Corinthiens, de bois peint et doré, qui eussent monté jusqu'à l'arrachement de la voûte : outre cela de grands Tableaux; dans ces Tableaux, Fouquière le paysagiste du siècle eût peint nonante-six des plus belles et plus renommées villes du Royaume, et dont les habitans, chacun à part de la sienne, auraient fourni le profil, autant par ménage, et pour sauver la dépense, qu'afin que l'ouvrage fût plutôt achevé. La voûte devait être enrichie de quantité de compartimens de stuc : une partie aurait fait voir la naissance et toutes les actions héroïques d'Hercule, peintes de blanc et de noir sur un fond d'or après les desseins de Poussin; de grands Termes de même façon d'espace en espace auraient soutenu ces compartimens; leurs pieds eussent été plantés sur la corniche, et le reste du corps roulé sur la rondeur de la voûte, où entre deux on aurait rangé par manière d'incrustation, les plus beaux bas reliefs de l'arc de Constantin et de la colonne

Trajanne; il est aisé de juger que ces profils de Villes, et ces bas reliefs n'ont rien de commun avec la vie d'Hercule; aussi Poussin fut-il contraint d'en venir là malgré lui; et de se conformer à la demande qu'on lui fit d'une ordonnance qui pût être exécutée en peu de tems et à peu de frais. Et de fait il n'eut pas le tems de méditer sur une aussi grande entreprise, ni de l'examiner de près; aussi est-ce pour cela que dans cette voûte nous y voyons tant de choses qui n'ont entre-elles aucun rapport, et de plus tant de petits compartimens, qui ne répondent point à la grandeur d'une telle galerie. On croyait alors achever l'ouvrage; mais s'y étant mal pris, on a tout laissé-là : le quart des compartimens, des stucs et des camayeux n'a pas seulement été fait, et même on n'a pas dressé la cinquième partie des pilastres, ni doré la dixième : et quant aux tableaux aucun n'a été commencé. »

Sauval, dans ces derniers mots, parle évidemment des tableaux projetés et éternellement ajournés par Fouquières. Mais il a oublié de nous dire qu'un autre très grand artiste avait en ce même temps ambitionné de décorer la Grande Galerie du Louvre et avait usé, pour obtenir ce fameux travail, d'autant d'insistances qu'en eût volontiers employé Poussin pour écarter de lui-même ce calice. Je veux parler de Van Dyck, que l'on trouve à Paris l'année même de sa mort, juste au moment où Poussin vient d'y arriver. Bellori raconte que, dans son désir d'être chargé de peindre la Grande Galerie du Louvre dans le palais du roi, Van Dyck, revenant de Flandre avec sa femme, fit un détour à cet effet jusqu'à Paris, et s'y occupa durant deux mois à solliciter sans succès la commande qui le tentait, en souvenir sans doute de la galerie de Médicis de son maître; puis s'en retourna en Angleterre où il ne tarda pas à mourir à Londres. Mariette a trouvé de son côté la preuve et la date de ce séjour dans « une lettre de Vignon à M. François Langlois dit Ciartres, du mois de janvier 1641, où il l'invite à le conduire chez Van Dyck qui étoit pour lors à Paris. Vignon ne pouvoit avoir un meilleur introducteur, car Langlois étoit intime ami de Van Dyck. »

Tout ce que nous pouvons désirer apprendre touchant la part réservée au Poussin dans la décoration de la Grande Galerie du Louvre, nous le savons par ses lettres. Lui-même, et sans y songer, a pris soin de nous dire, en termes fort verts et parfois plus rudes que

d'habitude, ses projets et ses tribulations et les jalouses et ignorantes querelles de ces architectes, et de ces peintres qui le traquent et le contrecarrent, l'enfermant dans des cadres qui offensent sa raison, représentant comme chicherie et pauvreté d'imagination, la pureté et la simplicité du génie de ce nouveau venu, et son horreur du mauvais faste. Ils l'énervent traîtreusement et le dégoûtent. Ils travestissent l'ensemble de ses vues et de ses inventions. Ils l'amènent à se défendre, non sans amertune et d'un ton, ma foi, très haut, contre la défiance qui commence à poindre dans l'esprit de M. de Noyers. C'est, à coup sûr, l'une des lettres les plus curieuses qu'il ait écrites, celle que Félibien s'était procurée, je ne sais comme, des héritiers sans doute de M. de Noyers, et qui ne fait point partie du recueil que nous a conservé M. de Chantelou, de sa correspondance personnelle. Le peintre y tance sans ménagement les contre bon sens de cet architecte, Lemercier, qui, dans la distribution de ses compartiments à décorer, renverse la base de toute perspective et semble avoir pris plaisir à violer toutes les règles du goût et même les lois élémentaires de son métier; sur quoi Poussin profite de l'occasion offerte pour infliger à M. le surintendant des Bâtiments une leçon complèle et d'un tour fort relevé, sur ce qui convenait à l'entreprise pour laquelle on l'avait mandé, leçon capable d'apprendre à tout jamais à de Noyers ses fonctions de surintendant, et avant tout la valeur extraordinaire de l'homme qu'il avait là dans la main, et le respect profond qui lui était dû. Il semble, en effet, que le coup ait porté juste, car de ce jour Poussin parut avoir ses coudées franches, et M. de Noyers ne lui demande plus que d'accélérer son œuvre. Mais ce pauvre M. de Noyers a beau s'agiter dans son rêve de pompe et d'économie, on pourra harceler un grand artiste de bon sens, on ne sortira point de cette ruineuse décoration de la Grande Galerie au Louvre, que semble entraver la fatalité. Évidemment l'entreprise est par soi trop colossale et dépasse toutes les ressources de l'art du décorateur par son étendue trop démesurée. Le Poussin en a bien jugé ainsi dès le premier coup d'œil, et il en a dit le vrai mot dans ce mémoire à M. de Noyers, analysé par Félibien : « Pour répondre à ceux qui ne trouvaient pas la voûte de la Galerie assez riche, le Poussin ajoute qu'on ne lui a jamais proposé de faire le plus superbe ouvrage qu'il pût imaginer ; et que si on eût voulu l'y engager, il

aurait librement dit son avis ; il n'aurait pas conseillé de faire une entreprise si grande et si difficile à bien exécuter; premièrement, à cause du peu d'ouvriers qui se trouvent à Paris capables d'y travailler; secondement, à cause du long temps qu'il eût fallu y employer ; et en troisième lieu, à cause de l'excessive dépense qui ne lui semble pas bien employée dans une Galerie d'une si grande étendue, qui ne peut servir que d'un passage, et qui pourrait encore un jour tomber dans un aussi mauvais état qu'il l'avait trouvée, la négligence et le trop peu d'amour que ceux de notre nation ont pour les belles choses étant si grande qu'à peine sont elles faites qu'on n'en tient plus de compte, mais on contraire on prend souvent plaisir à les détruire ; qu'ainsi il croyait avoir très bien servi le Roi, en faisant un ouvrage plus recherché, plus agréable, plus beau, mieux entendu, mieux distribué, plus varié, en moins de temps, et avec beaucoup moins de dépenses que celui qui avait été commencé. Mais que si l'on voulait écouter les différents avis et les nouvelles propositions que ses ennemis pourraient faire tous les jours et qu'elles agréassent davantage que ce qu'il tâchait de faire nonobstant les bonnes raisons qu'il en rendait, il ne pouvait s'y opposer ; au contraire qu'il céderait volontiers sa place à d'autres qu'on jugerait plus capables. Qu'au moins il aurait cette joie d'avoir été cause qu'on aurait découvert en France des gens habiles que l'on n'y connaissait pas, lesquels pourraient embellir Paris d'excellents ouvrages qui feraient honneur à la nation. » Le fier homme en venait à dire « qu'il sentait bien ce qu'il était capable de faire sans s'en prévaloir ni rechercher la faveur, mais pour rendre toujours témoignage à la vérité et ne tomber jamais dans la flatterie, qui sont trop opposées pour se rencontrer ensemble » ; et pour toute excuse sur sa manière de s'énoncer, il déclarait « qu'on doit lui pardonner parce qu'il a vécu avec des personnes qui l'ont sçu entendre par ses ouvrages, n'étant pas son métier de savoir bien écrire. »

Les fonctions de peintre du Roi déroutaient les habitudes du Poussin, même ses habitudes d'esprit et de pinceau. Adieu les figures et les cadres de sa proportion préférée ; adieu les compositions où il exprimait, par des personnages de demi-nature et groupés savamment, des sujets par lui librement conçus et où son génie se complaisait dans sa grave austérité ! Désormais il était voué, par son titre

même, à de vastes machines, à des figures plus grandes que nature. Or, des compositions de cette proportion et de cette envergure, on n'en connaissait guères dans son œuvre que deux ou trois, le *Martyre de saint Erasme*, la *Notre-Dame del Pilar*, et il allait avoir à improviser, coup sur coup et sans avoir le temps de les méditer et de les mûrir à souhait, le *Miracle de saint François-Xavier* et la *Cène*, sans parler du fretin courant.

En 1641, Nicolas Poussin se trouvait, il est vrai, en pleine maturité de conception et d'exécution, et le nombre est prodigieux des travaux de toute sorte qu'il invente et livre à ses protecteurs en ces quelques mois de séjour à Paris. Les compositions seules de la Galerie eussent suffi pour absorber une imagination moins prête à tout et moins féconde, et nous voyons qu'il les mène de front avec les dessins de tapisseries que lui demande, au nom de M. de Noyers, M. de la Planche, trésorier des Bâtiments, avec les frontispices de livres pour l'Imprimerie royale, avec les deux grandes toiles pour Saint-Germain et l'église du noviciat des Jésuites. «... Il ne laissait pas, dit Felibien, de disposer des cartons pour la Grande Galerie du Louvre, où il voulait représenter, dans des bas-reliefs feints de stuc, une suite des actions d'Hercule. Vous en pouvez voir plusieurs desseins de la main du Poussin, très finis et très beaux, qui sont chez M. de Fromont de Veine. » Et ces cartons pour la Galerie, il ne cessa d'y travailler en conscience, même après qu'il fut retourné en Italie

Souvenez-vous de la lettre du 20 décembre 1655, où Poussin prenait Chantelou à témoin qu'il « n'avait rien touché de l'année quarante trois, laquelle il avait employée toute pour les dessins de la Galerie, et, outre cela, il n'avait rien eu de la maison que le Roi lui avait donnée pour sa vie et dont d'autres que lui jouissaient. »

Quant à retourner à Paris pour s'y vouer, sans autre charge, à cette décoration, il n'était plus homme à s'y laisser prendre, ayant la mémoire pleine des soucis qu'il avait endurés là : «... Comme on le pressoit fortement, dit Felibien, d'aller en France pour finir seulement la Grande Galerie, il fit réponse (par sa lettre du 26 juin 1644) : qu'il ne désiroit y retourner qu'aux conditions de son premier voyage, et non pour achever seulement la Galerie, dont il pouvoit bien envoyer de Rome les desseins et les modèles; qu'il n'iroit jamais à Paris pour y avoir l'emploi d'un simple particulier, quand on lui

couvriroit d'or tous ses ouvrages. » C'était une manière bien péremptoire de couper court à toute négociation nouvelle.

Par bonheur, un certain nombre des dessins du Poussin sur les travaux d'Hercule se trouvent aujourd'hui dans la collection nationale du Louvre, et peuvent nous donner une idée certaine de la manière sobre et sculpturale dont le peintre avait conçu son œuvre et aussi de l'effet de camaïeu qu'il entendait lui assigner dans la décoration. On connaissait les vingt pièces, compris le titre et deux Termes, que J. Pesne en a gravées et que G. Audran a publiées en 1678; mais une trentaine d'autres compositions, originaux et copies, étaient venues entre les mains de M. Gatteaux, qui, en 1873, les a jointes à celles du Louvre, après les avoir fait graver, dans le même goût que la série de Pesne, par A. Gelée, en 1850. Nous transcrivons ici la copie, qu'on a bien voulu nous communiquer, des fiches de l'inventaire du Louvre, donnant description des dessins de l'ancien fonds du Musée national, puis la liste des sujets ajoutés par le don Gatteaux :

« *Hercule nettoye l'étable d'Augias en y faisant passer les eaux du fleuve Alphée.* A la pierre noire et à la plume avec quelques touches de blanc sur papier gris. H. 0,194 — L. 0,455. Ce dessin a fait partie des compositions arrêtées par le maître en 1641 et 1642 pour la décoration de la grande galerie du Louvre et dont quelques-unes avaient même été peintes en camaïeu avant le départ définitif de Poussin pour Rome dans les derniers mois de 1642.

« *Eumolpe enseigne à Hercule à jouer de la lyre.* A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc sur papier gris clair. H. 0,180 — L. 0,423. Composition destinée à la décoration de la grande galerie du Louvre.

« *Chiron apprenant à Hercule à dompter les chevaux.* Chiron est debout, une baguette à la main. A la plume, lavé de bistre. Forme circulaire. Diamètre 0,281.

« *Mariage d'Hercule et de Déjanire.* A gauche, un homme debout, la tête couronnée. A la plume, lavé de bistre. — H. 0,159 — L. 417.

« *Hercule apportant le lion de la forêt de Némée.* Il est debout à droite, portant le lion sur les épaules. A la plume, lavé de bistre. H. 0,158 — L. 0,367.

« *Les travaux d'Hercule* (don Gatteaux, 1873) : n^{os} de l'inventaire

R. F. — 104. *Naissance d'Hercule* à la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc sur papier gris. — 105. *Hercule enfant tue deux serpents.* — 106. *Éducation d'Hercule.* — 107. *Eumolpe enseigne la musique à Hercule.* — 108. *Hercule frappe son maître Linus.* — 109. — *Célébration des noces d'Hercule.* — 110. *Mariage d'Hercule.* — 111. *Hercule institue les Jeux Olympiques.* — 112. *Hercule porte le lion de Némée à Eurysthée.* — 113. *Hercule tue l'hydre de Lerne.* — 114. *Hercule prend le sanglier d'Érymanthe.* — 115. *Hercule nettoye l'écurie d'Augias.* — 116. *Hercule tue les oiseaux d'Étymphale.* — 117. *Hercule tue Diomède.* — 118. *Hercule arrête le taureau de Crète.* — 119. *Hercule emmène les bœufs de Gérion.* — 120. *Hercule combat Antée.* — 121. *Hercule tue Hippocoon et ses fils.* — 122. *Hercule enlève la reine des Amazones.* — 123. *Hercule punit Diomède et Busiris.* — 124. *Course ordonnée par Hercule.* — 125. *Hercule délivre Hésione.* — 126. *Hercule étrangle le lion de Némée.* — 127. *Chiron enseigne à Hercule à tirer de l'arc.* — 128. *Mort d'Antée aux colonnes de Lybie.* — 129. *Nicolas Poussin.* Onze croquis pour les *Travaux d'Hercule.* A la plume. »

Mais le mauvais sort devait s'en mêler jusqu'au bout, voire jusqu'à l'incendie : « En ce temps là (vers 1669), dit Guillet de Saint-Georges dans son mémoire historique des principaux ouvrages de peinture de M. Boulogne père (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, tome Ier, page 203), plusieurs peintres de l'Académie royale eurent de l'emploi dans le Louvre, et M. Colbert, sachant que M. Boulogne peignait fort bien à fresque, lui donna l'ouvrage de la Grande Galerie du Louvre, que M. Poussin avait commencée, et dont une partie avait été brûlée. Il refit cette partie brûlée sur les dessins de M. Poussin, mais ensuite il continua sur ses propres dessins; son fils aîné l'avait secondé dans le commencement de cet ouvrage; mais il partit pour le voyage de Rome et le cadet continua à travailler avec le père dans la même Galerie; ces peintures sont sur le sujet des travaux d'Hercule. »

Et voici, à l'appui du dire de Guillet sur les travaux de Boulogne et d'autres artistes dans la Grande Galerie, une certaine série d'extraits des comptes des Bâtiments du Roi :

Du 7 avril 1668

à Laurent Magniere, Henry le Grand, Philbert Bernard et Nicolas le Gendre à compte des ouvrages de stuc qu'ils font au platfond de la Grande Gallerie du Louvre........................ 2.000 £.

à Michel-Ange à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait au platfond du d. lieu............... 300

Du 21 avril

à Cuccy à compte des ouvrages de bronze qu'il fait pour la fermeture des portes et croisées de la Grande Gallerie du Louvre.. 1.000

Du 7 may

aus d. Magniere, Legrand, Bernard et le Gendre, etc..... 1.000

Du 13 may

à Michel-Ange, etc................................ 300

à Gervaise et Gontier à compte des ouvrages de peinture qu'ils font dans la Grande Gallerie.................. 800

Du 3 juin

aus d. Legrand, Bernard et autres, etc................. 1.000

Du 12 septembre

à Michel-Ange, etc................................ 500

Du 3 décembre

à Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait à la voute de la Grande Gallerie du Louvre.. 500

Du 15 janvier 1669

au s[r] Boulogne, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait dans la Grande Gallerie....... 400

Du 23 avril 1668

à Pierre Dionis, Jean Anglebert, Claude Buret et Jacques Prou, menuisiers, à compte des ouvrages qu'ils font à la Grande Gallerie du Louvre........................ 2.000

Du 14 mars

aux mêmes, id.. 4.000

Du 21 avril

aux mêmes.. 2.000

Année 1669

PEINTURE, SCULPTURE, DORURE ET AUTRES ORNEMENS DU CHASTEAU DU LOUVRE

Du 28 janvier

à Nicolas Legendre, Laurent Magnier, Philbert Bernard et Henry le Grand, sculpteurs, à compte des ouvrages de stuc qu'ils font en la Grande Gallerie du Louvre........................ 1.000 £.

à Louis Boulogne, peintre, à compte de la peinture à fresque et dorure qu'il fait au platfond de la Grande Gallerie du Louvre................................ 300

Du 28 mars

au s^r Michel-Ange, peintre, etc........................ 300

Du 26 avril

au d. Boulogne, etc................................ 800

Du 11 may

à Poissant, sculpteur, pour son payement de la sculpture de neuf souches de cheminées de plastre qu'il a faites en la Grande Gallerie du Louvre...................... 108

Du 23 juin

au d. Boulogne, etc................................ 500

Du 7 juillet

à luy.. 400

Du 9 novembre

au d. s^r Boulogne, peintre, pour son payement des restaurations qu'il fait à la voulte de la Grande Gallerie du Louvre... 440

Du 13 décembre

au d. s^r Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait en la Grande Gallerie du Louvre... 300

Du 23 décembre

au d. s^r Michel-Ange, etc........................... 300

Du 1er janvier 1670

à Boulogne, peintre, à compte de la Grande Gallerie du Louvre... 400

Du 12 janvier

à Legrand, Bernard, Legendre et Magnier sculpteurs, etc. 1.200

ANNÉE 1670

PEINTURE, SCULPTURE, DORURE ET AUTRES ORNEMENS DU CHASTEAU DU LOUVRE

Du 24 janvier 1670

à Caffier et L'Espagnandel, sculpteurs, à compte des ouvrages de sculpture en bois qu'ils font pour la Grande Gallerie du Louvre.. 400 £.

Du 1er mars

à Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture qu'il fait à la Grande Gallerie du Louvre......... 400

Du 12 avril

à Maniere, Bernard, Le Gendre et Le Grand, sculpteurs, à compte des ouvrages de sculpture qu'ils font à la Grande Gallerie du Louvre......................... 2.000

Du 5 may

à Boulogne, peintre, pour parfait payement d'avoir restauré de peinture à fresque des tremaux à la Grande Gallerie du Louvre................................ 700

8 juin

à Boulogne, peintre, à compte des ouvrages qu'il fait à la Gallerie du Louvre................................ 400

3 juillet

à Boulongne, peintre, à compte des ouvrages de peinture qu'il fait en la Grande Gallerie du Louvre 1.000

à Michel-Ange, peintre, id................................ 800

16 juillet

à Poissant, sculpteur, pour son paiement de la sculpture de deux cheminées de la Grande Gallerie du Louvre... 73 13

24 juillet

à Maniere, Legendre, Legrand et Bernard, sculpteurs, à compte des ouvrages de sculpture qu'ils font en la Grande Gallerie du Louvre.............................. 1.000

5 septembre

à Boulogne, peintre, etc................................ 300

2 octobre

à Michel-Ange, etc................................ 150

1er novembre

à Boulongne, peintre, pour son parfait paiement des ouvrages de peinture à fresque qu'il a faicts en la Grande Gallerie du Louvre........................ 2.290 £.

18 novembre

à Cuccy, fondeur, à compte des garnitures de bronze qu'il fait pour les croisées de la Grande Gallerie du Louvre. 300

27 novembre

à Michel-Ange, etc................................ 500

à Bernard, Legrand, Legendre et Magnier, sculpteurs, à compte des ouvrages de stuc qu'ils font en la Grande Gallerie du Louvre................................ 3.200

1er janvier 1671

à Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait dans la Grande Gallerie du Louvre.. 400

15 janvier

à Cuccy, fondeur, etc................................ 500

26 janvier

à Legendre, Magnier, Bernard et Legrand, sculpteurs, etc. 1.000

Sans parler des travaux de couverture, de retablissement et de neuf qui se font sur la Grande Gallerie et les autres ouvrages de serrurerie et de menuiserie.

Année 1671

Du 12 mars 1671

à Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait au platfond de la Grande Gallerie du Louvre, la somme de.. 400 £.

Du 11 may

au même, etc.. 500

Du 20 may

au sr Boulogne, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il a faits à la Grande Gallerie du Louvre.. 400

au sr Boulogne, id.................................. 800

Du 9 aoust

àMichel-Ange, peintre, etc............................ 400

Du 2 septembre

au d. s^r Boulogne, etc.................................. 600 £.

Du 3 mars 1671

à Laurens Magnier, Nicolas le Gendre, Philbert Bernard et Henry Le Grand, sculpteurs, à compte des ouvrages de sculpture qu'ils font à la Grande Gallerie du Louvre. 2.000

Du 18 avril

à eux, à compte des ouvrages de stuc, etc............... 1.200

Année 1672

Du 14 avril 1672

à Michel-Ange, peintre, à compte des ouvrages de peinture à fresque qu'il fait dans la Grande Gallerie...................... 400 £.

Du 18 aoust

à Michel-Ange, pour son parfait payement de 8,400 £. pour les peintures à fresque qu'il a fait dans la d. Gallerie.. 1.450

Du 9 mars 1673

à Boulogne, pour parfait payement de 1920 £. pour la peinture à fresque qu'il a fait à la Grande Gallerie..... 120

Année 1674

Du 16 septembre

à Marsy, à compte des frontons de la Grande Gallerie.... 3.300 £.

Année 1678

Du 9 mars 1679

à Magnier et consors, sculpteurs pour parfait paiement de 24,927 £. 10 s. pour les ouvrages de sculpture en stuc de la Grande Gallerie du Louvre ès années 1668-69-70 et 1671................. 7.827 10

à Gaspard Marsy, sculpteur, pour parfait paiement de 43,000 £. pour les restablissemens d'architectures des deux faces de la Grande Gallerie du Louvre.......... 2.500

Cette Grande Galerie du Louvre, tout semblait devoir concourir aux splendeurs de sa décoration : Brice, parlant des tapisseries antiques et modernes, qui étaient conservées dans le garde-meuble, ancien Hôtel du Petit-Bourbon, ajoute : « Sans comprendre un grand Tapis de pié d'ouvrage à la Turc, qui a esté travaillé dans une manufacture établie exprès au bout du Cours de la Reine, que l'on nomme la

Savonnerie, et qui devoit estre de la longueur de la Grande Galerie du Louvre, mais qui n'est pas encore achevé. » (*Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris, par M. B***. Paris, 1684, t. Ier*, p. 24.) — C'est à coup sûr de ce fameux tapis que parle Clarac quand il dit : « Pour loger les personnes attachées en service de l'Infante d'Espagne qu'on destinait pour femme à Louis XV, on s'empara d'une partie de la Grande Galerie du côté du Louvre et l'on y fit des appartements ; le reste servait de passage à la jeune princesse pour aller du Louvre, où elle habitait, aux Tuileries. On plaçait alors un immense tapis de la Savonnerie, qui n'était composé que de sept pièces, dont, au reste, on ne peut pas connaître les dimensions, puisque l'on ignore l'étendue occupée par les appartements de la maison de l'Infante. »

Tous ces projets pour la décoration de la Grande Galerie, depuis Henri IV jusqu'à Louis XVI, semblent condamnés par une destinée bizarre, par une sorte de *fatum* invincible. Avez-vous remarqué dans l'édition de G. Brice de 1684, quelques lignes étranges ? « Le lieu où sont les tableaux du Roy (au Louvre) est dans un appartement qui se trouve assez proche du bout de la Grande Galerie ; il seroit difficile d'en trouver un plus grand nombre et de plus rares en quelque endroit de l'Europe que ce puisse estre ; il y en a de tous les fameux maistres d'Italie, de Flandre et des autres endroits, que le Roy a fait graver, et dont on a deux gros volumes : mais depuis quelque temps, l'on a transporté une grande partie à Versailles pour embellir ce magnifique Palais... » (Brice, p. 15-16.)

La voilà, dans cette manière d'embuscade, la destinée de la Galerie. Ils y reviendront dans cent ans, ces tableaux du Roi, ramenés les uns de Versailles, les autres du Luxembourg, et ce ne sera plus pour encombrer un appartement du bout de la Grande Galerie, mais pour l'envahir tout entière et en couvrir toutes les parois et d'un bout à l'autre bout et du haut jusques en bas, et en faire une décoration qui n'a jamais rien eu d'égal au monde ; et Poussin lui-même y prendra sa part, représenté par ses meilleurs tableaux.

Quelle destination donner, en effet, à cette Grande Galerie d'un achèvement si difficile et d'un entretien si ruineux ? « Quelques années après que le Poussin eut quitté Paris, dit Clarac, l'humidité avait pénétré à un tel point à travers les toits que la plus grande

partie des peintures de la voûte avait été endommagée. On craignit même pour les tableaux de Le Brun, et surtout pour les *Batailles d'Alexandre* qui avaient été placées dans cette galerie, quoiqu'elles fussent d'une proportion qui n'y convenait pas; on les transporta dans la galerie d'Apollon... Vint un moment où la Grande Galerie ne fut plus une communication libre entre le Louvre et les Tuileries; on y plaça des plans en relief des villes fortes de France. (C'était, sous une autre forme, un ressouvenir du projet d'Henri IV.) Il y en avait, en 1698, cent soixante-dix; ils avaient été faits avec un grand soin par un ingénieur habile en ce genre d'ouvrages, nommé Berthier. Cent vingt existaient encore en 1755, et ont fait le fonds de la belle collection réunie aujourd'hui aux Invalides... Au commencement du XVIIIe siècle, probablement vers 1716, il fut question de mettre la Bibliothèque du Roi dans la Grande Galerie. Le projet, fort débattu, fut abandonné par suite de l'arrivée en 1722, de l'Infante d'Espagne. En 1754, le marquis de Marigny s'occupa de la Grande Galerie et la rétablit dans toute sa longueur; car, en 1755, il y replaça, au nombre de cent vingt, ce qui restait en bon état des modèles des places fortes de France. On voit qu'il y avait aussi des tableaux, puisque dans cette même année, on en donna à l'évêque de Meaux, plusieurs de Raphaël (des copies, cela va sans dire), qui étaient dans la galerie. » Enfin, en 1775, arrive M. d'Angiviller, et bientôt, avec lui, « le projet de réunir dans la galerie, sous le nom de *Muséum*, tout ce que la Couronne possédait de beau en peinture et en sculpture. » Et l'on sait de reste ce qui en est advenu.

En 1889, au Champ-de-Mars, dans l'exposition rétrospective de notre école française, figurait une curieuse et fort agréable toile d'Hubert Robert. Elle représentait la Galerie du Louvre dans sa nouvelle destination projetée de Muséum des tableaux du Roi. Un tel projet intéressait fort les artistes et le public; on le savait d'exécution très prochaine; l'idée en avait mûri depuis Lafont de Saint-Yenne et M. de la Condamine; on en faisait grand honneur à M. d'Angiviller et les essais de sa mise en perspective convenaient à merveille à l'imagination pittoresque et au leste et brillant pinceau d'Hubert Robert. Il en était si préoccupé que son crayon en dessinait constamment d'abondants croquis, et il me souvient d'en avoir vu jadis toute une série apportée par le hasard dans un lot de défets de

la librairie militaire de mon ancien camarade de collège Ch. Tanera, rue de Savoie; je ne sais entre quelles mains ils sont passés.— Quand, en 1791, le peintre Duplessis écrivait à Barrère de Vieusac : « Ce projet d'un Muséum a été conçu, si je ne me trompe, par feu M. de la Condamine. Si M. d'Angiviller n'en est pas l'inventeur, il a le mérite de l'avoir adopté et d'avoir commencé son exécution. Depuis environ dix ans, il travaille à remplir le désir que vous manifestez aujourd'hui. » C'est-à-dire que M. d'Angiviller poursuivait, depuis 1781, l'appropriation de la Grande Galerie au dépôt des plus excellents chefs-d'œuvre d'art dont s'énorgueillît la nation. Hélas! pour arriver à ce but glorieux, M. d'Angiviller n'y alla pas par des moyens timorés. Delacroix, regrettant que le voyage du Poussin ait été « infructueux en tout, puisque les médaillons de la vie d'Hercule dont il décora la Grande Galerie furent détruits plus tard », ajoute : « Ces embellissements que le Poussin laissa dans le Louvre, pendant son séjour éphémère à Paris, n'ont pas même été respectés, et ce n'est pas un accident qui nous en a privés; ils furent détruits par les ordres du comte d'Angiviller pour faire place à d'autres arrangements... » Le Poussin n'était donc point si mauvais prophète quand il annoncait à M. de Noyers que la Galerie « pourrait encore un jour tomber dans un aussi mauvais état qu'il l'avait trouvée »,et je tremble de penser qu'Hubert Robert, grand rêveur de projets nouveaux en matière de décoration, n'ait poussé l'honnête directeur des Bâtiments du Roi à gratter ce qui restait des grisailles du Poussin, réparées tellement quellement et continuées par Boulogne et les moulures de stuc dédorées qui, de loin en loin, les pouvaient encore encadrer.

Ainsi, je le répète, il était dit que cette Grande Galerie ne garderait rien des meilleurs projets qu'on avait conçus pour elle, depuis le rêve d'Henri le Grand, rêve qui n'était point médiocre, d'en couvrir les murs par les vues des principales villes de son royaume. Les vues n'ont pas été peintes, non plus que la vie d'Hercule; ni Fouquières ni Poussin n'ont laissé là leur œuvre. Il est vrai que, depuis cent ans, la Galerie jouit triomphalement d'un bien autre décor, un décor que rien ne saurait égaler, et qui ne nous permet de rien regretter. Le Poussin y a vu passer son plafond destiné au cardinal, et le *Miracle de saint François* peint pour M. de Noyers, et la *Cène* que le Roi

voulut pour Saint-Germain. Quant au pauvre Fouquières, il ne nous a jamais été donné d'apprécier là de sa main le plus petit morceau d'un talent que sa propre superbe et Mariette prisaient très haut; le « Baron » tout du moins aurait pu, durant cent ans, ne s'en prendre qu'à lui-même et à M. d'Angiviller. Si comme du Poussin il nous était resté de lui, à défaut des toiles destinées à la galerie, une cinquantaine d'esquisses d'après les villes de Provence qu'il excellait à rançonner, sa renommée ne s'en trouverait point mal aujourd'hui et ses dessins, lui aussi, seraient là pour le défendre.

(*A suivre.* PH. DE CHENNEVIÈRES.





L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS [1]



'Institut, quelles qu'aient été dans les détails les modifications apportées à son organisation primitive, n'a pas au fond changé de caractère. Si au nom qu'il porte, des épithètes officielles différentes ont pu, huit fois en moins d'un siècle, être successivement attachées, s'il s'est appelé tour à tour, à mesure que les événements politiques en décidaient, « national » de 1795 à 1807, « impérial » à trois reprises, « royal » au temps de la Restauration et sous la monarchie de Juillet, pour reprendre enfin, avant comme après le second Empire, la dénomination qu'il avait reçue à l'origine, il n'en a pas moins, sous ces diverses étiquettes, continué de remplir imperturbablement sa mission et de se recruter avec une indépendance digne de tous les respects.

L'Académie des Beaux-Arts particulièrement est restée de tout temps insensible ou réfractaire aux influences politiques du dehors, aussi bien qu'aux manœuvres plus ou moins habiles employées dans les salons ou dans la presse par certains prétendus représentants de l'opinion. Aussi les critiques dont l'Académie a été l'objet n'ont-elles à aucune époque porté sur ce point. On ne s'est jamais avisé, — et l'on a eu grand' raison de n'en rien faire, — d'accuser ses complaisances pour le pouvoir; en revanche on ne s'est pas fait faute de reproches à son adresse au sujet de ceux qu'elle jugeait bon de

(1) La librairie Plon publie, ces jours-ci, sous ce titre : *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, un ouvrage qui a pour auteur le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. De cet historique très complet et qui contient sur la quatrième classe de l'Institut, de précieux renseignements, l'éminent secrétaire perpétuel a bien voulu nous communiquer le fragment que nous publions ici et qui forme la conclusion de ce livre sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

s'adjoindre et de ceux dont elle ne voulait pas : l'esprit de camaraderie d'une part, de l'autre une résistance intraitable aux entreprises tentées en dehors de ses propres habitudes, aux talents formés ailleurs que dans le champ exploité par elle ou par ses adhérents, — voilà le thème passablement banal, singulièrement erroné au fond, sur lequel les détracteurs de l'Académie n'ont pas cessé de vocaliser.

Il suffirait pourtant de parcourir la liste des membres qui l'ont composée ou qui la composent pour reconnaître que l'uniformité des talents n'a jamais été pour la compagnie une condition érigée en principe. Elle a au contraire toujours tenu plus de compte de la valeur personnelle des hommes auxquels elle ouvrait ses rangs que de la similitude matérielle des travaux accomplis par eux. Dira-t-on que les noms de quelques artistes, — en bien petit nombre d'ailleurs, — qui, dans le cours du dix-neuvième siècle, ont puissamment contribué à honorer notre école nationale ne figurent pas sur cette liste? Il est vrai; mais cela prouve-t-il qu'ils en aient été systématiquement écartés? N'est-ce pas en réalité que le temps ou les occasions ont manqué pour qu'ils y fussent inscrits? Si le peintre du *Radeau de la Méduse*, par exemple, mort à trente ans en 1824, avait vécu quelques années de plus, nul doute qu'une des places devenues vacantes ne lui eût été attribuée; si, au lieu de succomber presque au lendemain du jour où le *Pré aux Clercs* venait d'être représenté pour la première fois, Hérold avait eu le temps de recueillir les fruits d'un succès, si bien préparé d'ailleurs par celui de ses précédents ouvrages, se serait-il vu préférer, le cas échéant, un des compositeurs auxquels sa mort laissa le champ libre? Léopold Robert enfin n'a eu d'autre titre académique que le titre de correspondant; mais, fixé à l'étranger, il ne pouvait devenir membre d'un corps où, aux termes des statuts, on n'a le droit d'entrer qu'à la condition de résider à Paris.

Il serait facile d'expliquer par des raisons analogues l'exclusion à laquelle certains autres artistes éminents semblent avoir été volontairement condamnés. De tous ces absents de l'Académie, le seul peut-être dont on ne puisse justifier l'éloignement est le sculpteur Rude. Sans doute, il aurait mérité d'être accueilli avec plus d'empressement qu'aucun de ses compétiteurs; sans doute, il est très regrettable que dans ses trois candidatures successives il n'ait pu

triompher du mauvais vouloir que lui opposaient certains membres de l'Académie, plusieurs membres de la section de sculpture en particulier (1). Néanmoins, si regrettable qu'elle soit, l'exception ici ne saurait infirmer la règle et fournir un argument général contre la clairvoyance habituelle et les coutumes impartiales de l'Académie.

Est-on mieux autorisé à se plaindre, comme on le fait assez souvent, de la répartition exclusive des places dont elle dispose entre les représentants d'un certain ordre d'art, et, par conséquent, de l'infranchissable barrière élevée devant d'autres artistes très distingués pourtant dans leurs genres, et quelquefois plus connus du public ? En réalité, il n'y a pas là sujet de s'étonner, encore moins matière à reproche. En raison de sa constitution même, de sa fonction bien définie, du nombre très limité de ses membres, l'Académie n'a pas à consacrer par ses suffrages les talents des dessinateurs de croquis ou de vignettes, des sculpteurs de figurines ou des compositeurs d'opérettes, si habiles d'ailleurs, si justement populaires qu'ils puissent être. Conformément à la loi organique de l'Institut, elle n'admet et ne peut admettre que des hommes voués à la pratique de l'art dans ce qu'il a de plus sérieux et de plus élevé; elle a ce devoir essentiel de proportionner à la supériorité commune des mérites l'appréciation des titres individuels, et de respecter strictement dans ses choix les conditions que lui imposent son passé même et le caractère de ses attributions. Rien de plus faux assurément que son prétendu parti pris de n'approuver que des œuvres invariablement taillées sur le même patron; en revanche, rien de plus vrai ni de plus sensé en fait que sa volonté persistante de ne pas transiger avec les infractions à certaines lois esthétiques immuables et, tout en acceptant la diversité des manières, de ne pas céder sur les principes. De là, ses préférences pour les talents d'un ordre et d'un caractère propres à en maintenir l'autorité; de là, l'éviction forcée des talents seulement agréables. Ceux-ci pouvaient être opportunément accueillis dans l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, dont

(1) Par un singulier revirement de la fortune, c'est dans la *Salle Rude*, au musée du Louvre, que se trouvent placées aujourd'hui les œuvres de ceux-là mêmes qui jadis avaient le plus obstinément refusé leurs suffrages au maître. Ils n'avaient pas voulu le traiter en égal : ils en sont réduits maintenant à lui faire cortège en quelque sorte dans le lieu qui lui est officiellement consacré.

les membres n'étaient pas en nombre fixe, et qui d'ailleurs avait été fondée en vue de donner droit de cité en quelque sorte aux artistes de tous les genres, aux habiles à tous les degrés; ils seraient aujourd'hui déplacés à l'Institut. S'ils eussent vécu au dix-huitième siècle, Charlet par exemple, Raffet, Gavarni se seraient vus très légitimement appelés à siéger dans une assemblée dont, — pour ne citer que ceux-là, — Cochin et Moreau faisaient partie : se les figure-t-on à l'Académie des Beaux-Arts parmi les membres de la section de peinture, c'est-à-dire assimilés par le fait même de leur élection aux maîtres qui personnifient l'art contemporain dans sa signification la plus haute et qui le pratiquent le plus sévèrement?

Quant aux dédains qu'ont affectés ou qu'affectent encore pour la dignité académique quelques esprits un peu plus démocratiques que de raison, — quant à ce libéralisme de principe ou d'occasion qui se traduit par des sarcasmes contre une institution entachée d'aristocratie suivant les uns, simplement surannée aux yeux des autres, — tout cela peut-être ne laisserait pas assez souvent de s'expliquer par la situation personnelle des agresseurs, se sentant eux-mêmes dans l'impossibilité d'entrer en possession des privilèges qu'ils condamnent. N'est-il pas au surplus arrivé plus d'une fois que des artistes hostiles à l'Académie, à l'époque où ils n'avaient pas encore mérité d'y trouver place, aient éprouvé pour elle de tout autres sentiments à mesure que les progrès de leur talent et de leur réputation semblaient les rapprocher des membres de cette compagnie d'élite ? Ils sont devenus les confrères de ceux-ci quand leurs titres justifiaient leur ambition, et l'on pourrait citer, même parmi les académiciens actuels, tel ancien ennemi ou, si l'on veut, tel converti qui s'est vu accueilli sans rancune, parce que l'heure était venue de se souvenir avant tout de ses mérites.

En tout cas, il ne semble pas que les attaques plus ou moins désintéressées dont l'Académie des Beaux-Arts, comme l'Académie française d'ailleurs, a été ou est encore l'objet, aient jusqu'à présent fort sérieusement entamé son prestige. Le nombre et l'émulation des candidats que suscite toute vacance nouvelle permettent au contraire de penser qu'on est sur ce point bien loin encore de la désillusion ou même de la froideur. Quoi de plus explicable après tout ? L'honneur d'appartenir à une compagnie composée des représentants les

plus éminents de l'art français, et de ne lui appartenir qu'en vertu de son autorité propre et de ses libres suffrages, — un tel honneur est de trop haut prix pour ne pas être recherché par ceux-là mêmes que le succès a le plus favorisés ailleurs : ils ne se regardent avec raison comme absolument consacrés que lorsqu'ils ont acquis le droit d'ajouter à leurs noms le titre de membres de l'Institut.

En résumé, l'Académie des Beaux-Arts n'est pas seulement, à l'époque où nous sommes, un des derniers et des plus respectables débris de nos vieilles institutions. Elle n'a pas pour office unique de former une sorte de musée où se collectionnent, à mesure qu'ils ont fait leurs preuves, les principaux talents contemporains. Depuis qu'elle est devenue une des classes de l'Institut de France, c'est-à-dire depuis près d'un siècle, l'Académie des Beaux-Arts a reçu et elle a rempli la mission de participer aux actes de ce grand corps; de concourir dans certains cas aux jugements qu'il prononce ou aux décisions qu'il lui appartient de prendre; en un mot d'intervenir dans les travaux communs, comme dans les assemblées périodiques, au même titre que les autres classes et, sans préjudice de ses attributions particulières, avec les mêmes droits. Quant à ceux qu'elle exerce isolément, ils ont une application pratique aussi bien qu'un caractère honorifique. Sans doute, ces droits sont loin d'être aussi étendus qu'on le suppose, avec plus ou moins de bonne foi. Rien de moins fondé par exemple, — nous l'avons déjà fait remarquer, — que les plaintes auxquelles donne lieu de la part de certaines gens la prétendue influence, — plusieurs disent l'autorité despotique, — de l'Académie sur les affaires intérieures de l'École des Beaux-Arts, puisque, en réalité, les deux institutions sont complètement indépendantes l'une de l'autre ; mais si l'Académie, aux termes des lois qui la régissent, doit rester et reste en effet étrangère à la direction des études poursuivies à l'École, elle n'en a pas moins la très importante tâche d'en contrôler chaque année les résultats dans les concours ouverts pour les grands prix de Rome et, par le choix des œuvres qu'elle couronne, de conseiller à la fois les jeunes artistes et le goût public.

En outre, les autres prix qu'elle est chargée de décerner, le jugement des concours sur des questions d'esthétique ou d'histoire de l'art annuellement proposées par elle, les rapports qu'elle adresse au

ministre compétent pour lui signaler les mérites d'un ouvrage ou les avantages d'une découverte; — enfin, et surtout, les rapports sur les « envois » de Rome, dont l'ensemble constituerait à la fois l'histoire des mouvements accomplis dans notre école depuis un siècle et l'histoire des commencements de la plupart des maîtres qui l'ont le plus honorée, — tout cela, certes, prouve suffisamment que l'inertie reprochée à l'Académie n'est qu'un mot, et que ce prétendu asile d'apparat, offert à quelques illustres invalides, est en réalité pour l'art national un foyer de vie et d'action.

Parmi les œuvres produites en France dans le cours des vingt dernières années, les plus remarquables, à de bien rares exceptions près, sont dues à des artistes membres de l'Institut; aussi est-ce de l'Académie et des exemples qu'elle donne que peut venir la résistance la plus efficace aux sophismes esthétiques de ceux qui, sous prétexte de réforme, ne reculent devant aucune bravade, et prennent à tâche d'étaler leur impuissance même comme un témoignage de leur originalité. Les choses, dans le domaine de l'art comme ailleurs, semblent, à la fin de ce siècle, se précipiter avec une singulière violence : l'Académie est une digue capable de refouler le torrent, ou, tout au moins, d'en limiter les ravages au territoire momentanément envahi. Que de fois déjà, en face d'autres périls ou sous le coup d'autres menaces, n'a-t-elle pas réussi à se défendre, et à défendre victorieusement avec elle l'honneur de notre art national !

Les souvenirs attachés au passé de la quatrième classe de l'Institut et le spectacle de sa vitalité présente sont donc de nature à nous rassurer sur l'avenir. Composée comme elle l'est aujourd'hui, l'Académie des Beaux-Arts ne se montre pas certes près de faillir à ses devoirs, et de démentir en quoi que ce soit les traditions qui l'obligent, ou l'esprit de sage progrès dont elle a été de tout temps animée.

C[te] HENRI DELABORDE.





L'AVE MARIA

PAR FRANÇOIS BONVIN

(Musée du Luxembourg)



AR ce vent de folie et de vanité qui fait monter à des enchères inconcevables les œuvres modernes signées de certains noms célèbres, il est heureux que la générosité de quelques amateurs permette presque chaque jour à nos grandes collections nationales de se consoler du silence qu'elles sont désormais obligées à garder devant le commissaire-priseur. Après les *Cimbres* de Decamps, les *Glaneuses* de Millet, la *Remise de chevreuils* de Courbet, qui ont déjà pris ou qui sont assurés de prendre un jour leur place au Louvre, l'*Ave Maria* de Bonvin est venu attendre au Luxembourg le jour où il lui sera permis d'aller rejoindre définitivement ses aînés. Peut-on soupçonner le prix qu'aurait atteint en vente publique le chef-d'œuvre de Bonvin, légué par M. Vince ? Le nom de Bonvin n'a pas encore été l'occasion de spéculations scandaleuses ou d'enchères folles ; on peut cependant assurer que l'État aurait dû se désintéresser de la lutte



L'AVE MARIA

et laisser mélancoliquement partir l'*Ave Maria* dans le monde nouveau et fortuné où l'or n'a pas le même prix que chez nous.

L'*Ave Maria* est le troisième tableau de Bonvin qui soit entré au Luxembourg. Quelle joie c'eût été pour le pauvre grand artiste s'il eût pu, de son vivant, voir cette toile lumineuse accrochée dans le musée des contemporains où il fut admis si tard à prendre la place à laquelle il avait droit depuis si longtemps ! Le *Réfectoire*, cette petite merveille de recueillement religieux et mystique, et la *Fontaine*, cette robuste étude d'intérieur, ne passèrent, en effet, les grilles de la rue de Vaugirard qu'au moment de l'installation du nouveau musée, en 1886, à la veille de la mort du maître. Il avait fallu la misère et la maladie du vieux peintre devenu aveugle, pour que l'on se décidât à lui rendre justice. Ce n'est point que l'État se soit jamais montré indifférent envers le pauvre et grand artiste. A plusieurs reprises le ministère des Beaux-Arts lui fit des acquisitions; mais la portée de son œuvre n'était pas encore comprise, les merveilles de peinture lumineuse et recueillie qui sont intitulées : l'*École des petites orphelines*, les *Sœurs de charité*, *Religieuses tricotant*, la *Basse messe*, les *Forgerons*, *Intérieur de cabaret*, *Religieuses revenant des offices*, dont la moindre eût fait honneur au musée des artistes modernes, allèrent s'égarer au fond de petits musées de province (1).

C'est aussi qu'alors, — et cette situation n'a pas changé depuis très longtemps, — le musée du Luxembourg n'était pas, à proprement parler, un musée, c'était surtout un simple dépôt d'œuvres d'art provenant des acquisitions du Salon, un magasin public où les résidences impériales puisaient suivant les besoins du moment, une exposition sans méthode où les œuvres entraient et sortaient sans nécessité artistique, sans avis même du comité consultatif des musées nationaux, aujourd'hui appelé à consacrer les propositions du conservateur en vue d'établir une représentation à peu près exacte du mouvement artistique contemporain. M. le marquis de Chennevières qui,

(1) Voici exactement la liste des musées de province qui possèdent des œuvres de Bonvin acquises par l'État : Arras : *Intérieur de cabaret;* — Besançon : la *Lettre de recommandation* (Salon de 1859) ; — Langres : l'*École des petits orphelins* (S. 1851) ; — Melun : *Religieuses revenant des offices* (S. 1863) ; — Niort : les *Sœurs de charité ;* — Rodez : *Les apprêts du déjeuner ;* — Saint-Lô : *Une messe basse à Saint-Germain-des-Prés* (S. 1855) ; — Toulouse : *Intérieur de forge.*

dans la savante notice historique du catalogue, a développé avec sa compétence exceptionnelle le plan d'une organisation nouvelle et complète du musée du Luxembourg, constatait lui-même cet état de choses. Le Louvre n'était pas toujours mieux traité, puisque les chefs-d'œuvre anciens étaient continuellement désignés pour aller garnir les appartements qu'on installait à Pierrefonds, ou meubler la résidence provisoire des souverains aux eaux de Vichy. Mais ces chefs-d'œuvre étaient à peu près sûrs de retrouver leur ancienne place, sans accrocs en route, espérons-le. Quant au Luxembourg, il a dû à cette situation de laisser échapper un grand nombre d'œuvres d'artistes de haut mérite, dont les uns, comme Van Marcke, mort récemment et dont les œuvres ont atteint des prix fort élevés, n'a jamais été représenté dans la collection des peintres modernes, et dont les autres, comme Bonvin, n'ont reçu cet honneur et cet encouragement qu'au moment où ils n'étaient plus en état d'en jouir et d'en profiter.

L'*Ave Maria* figura au Salon de 1870, sous le titre suivant : l'*Ave Maria, intérieur du couvent d'Aramont*. Il était accompagné d'un paysage, le *Pâturage, effet du matin*, « le meilleur du Salon, écrivait Burty, que Van der Meer aurait signé ». Il fit partie de la collection de M. Faure avant de devenir la propriété de M. Vince qui en a gratifié libéralement le Louvre. Il a figuré à l'exposition des œuvres de Bonvin en 1886. Ses dimensions sont de $1^{m}01$ de largeur, sur $0^{m}83$ de hauteur. Il est décrit en ces termes dans le *Bulletin des musées*, (t. I, p. 171) qui annonce sa mise en place dans les galeries du Luxembourg:

« A l'appel de la cloche que sonne au fond de la cour une sœur, les religieuses, revêtues de robes grises et noires, de cornettes blanches et de capuchons noirs, se rassemblent dans la cour du couvent.

« Un groupe de quatre sœurs, dont une se baisse, à droite, pour ramasser des images de piété tombées de son livre, attend en causant sous la voûte d'un portique aux larges arcades qui entoure la cour. A gauche, une vaste baie au cintre surbaissé d'où pend une lanterne, s'ouvre sur un escalier que descendent deux religieuses. Un grand crucifix décore le mur à côté de l'incription suivante : *Miserere mei, Domine, secundum magnam misericordiam tuam* (*Psaume 50*).

« Une autre religieuse attend, appuyée contre le pilier d'une petite arcade faisant communiquer l'escalier avec la partie du portique qui

s'éloigne, à gauche, vers le fond de la cour. D'autres groupes de religieuses se promènent dans le préau. Le fond, encadré par une arcade, est composé d'un bâtiment à un étage, couronné d'un fronton, dont la façade du rez-de-chaussée est protégée par une marquise en zinc; plus à droite, une porte grillée en bois, surmontée d'une croix, sépare la cour de la rue, en face d'une petite maison basse qui laisse voir un pan de ciel nuageux au-dessus de son toit. — Signé et daté en bas, à gauche : *1870, François Bonvin.* »

L'*Ave Maria* peut être considéré comme l'un des chefs-d'œuvre, si ce n'est même le chef-d'œuvre, de Bonvin. Jamais Bonvin n'atteignit, dans une dimension aussi importante pour les cadres qu'il employait d'habitude, une telle puissance d'impression, un tel effet de lumière, avec une aussi grande simplicité de moyens. Ce fut, d'ailleurs, l'avis à peu près unanime de la critique lors de son apparition aux Champs-Élysées. La vaillante, fidèle et dévouée compagne du cher et regretté maître avait recueilli dans ses petites archives personnelles la plupart des articles parus au sujet de ses expositions. Admis à feuilleter ce petit dossier intime, il nous semble intéressant de réunir aujourd'hui, à propos de l'*Ave Maria*, comme dans un « interview » posthume, les appréciations suivantes de deux critiques qui ont suivi Bonvin avec l'admiration la plus constante.

Théophile Gautier qui, en 1846, à l'exposition organisée à l'Odéon par Bocage, avait retiré ses propres toiles pour faire place aux premières œuvres qui aient vu le jour, du maître qu'il avait deviné et qu'il annonçait l'année suivante, à ses débuts au Salon, Théophile Gautier, après s'être fait le héraut des premiers succès de Bonvin, lui consacra dans le dernier feuilleton (1870) qu'écrivit sa plume de poète impeccable et de merveilleux artiste, ce mot d'adieu admiratif et sympathique avant sa mort (1) :

« M. Bonvin, lui aussi est un réaliste, du moins il passe pour tel. Mais quelle manière simple, grave et forte !... Son *Ave Maria* dans le couvent d'Aramont est un chef-d'œuvre de conscience et de vérité. Quel recueillement dans ces religieuses que la cloche appelle à la prière, et qui défilent de ce pas lent et mesuré qu'on pourrait nommer le pas monacal. C'est là une de ces œuvres sérieuses et tranquilles qui

(1) *Journal officiel de l'empire français*, lundi 18 juillet 1870.

n'attirent pas la foule, mais qu'on regarde longtemps et qui vous laissent une impression durable. »

« L'autre toile,— écrivait Burty après avoir vanté les mérites du paysage matinal exposé en même temps que l'*Ave Maria,* — l'autre toile de M. Bonvin est en plein milieu d'un panneau et son succès est déjà fait. C'est l'intérieur d'un cloître. A gauche un escalier, sur les murs duquel sont gravées des inscriptions mystiques. Des religieuses vont çà et là. Une d'elles a laissé glisser de son livre de prière un tas de petites images de sainteté, souvenir de quelque office. Deux religieuses attendent gravement, les mains dans les manches, — ce qui est la façon de présenter les armes des religieuses, — la supérieure qui descend les marches d'un petit pavillon.

« M. Bonvin a exprimé avec la plus étonnante précision le froid qui serre les épaules et le cœur d'un étranger qui pénètre dans une communauté. Ce silence que traversent de petits susurrements de fantômes, ces attitudes empesées, cette féminité qui s'est ossifiée et que l'on cherche en vain sous les tuyaux de la bure ou l'empesage du linge, il a tout vu, tout senti, tout rendu. Tout, jusqu'à ce soleil qui rutile dans les cours et dont les larges et brûlants baisers font épanouir les giroflées sur la crête des murs, mais ne fendent pas les montagnes de glace qui pèsent sur ces pauvres cœurs (1)! »

Toutes les autres voix de la critique, quelque fût le degré de leur compétence, furent unanimes à célébrer les mérites de l'*Ave Maria.* Seul, M. Wolff constata, tout en admettant la valeur de l'œuvre, que ce tableau était « d'un ton roux assez désagréable ». Plus difficile à contenter alors, il prêta cependant sa plume en même temps que tous ses confrères pour vanter chaudement les mérites du vieil artiste, dont la situation était de plus en plus déplorable. On parlait de son talent varié, de sa puissance, de la valeur qu'atteindraient un jour ces petits morceaux de toile que, disait l'un d'eux, on couvrirait d'or dans l'avenir; on écrivait tout cela et beaucoup d'autres choses, et même depuis bien longtemps. Mais cela ne réussit point à assurer à Bonvin de quoi gagner misérablement sa vie jusqu'au dernier jour, comme un simple ouvrier. Il en était réduit, à la veille de sa mort, ne pouvant plus entreprendre de grands ouvrages, à faire de petits tra-

(1) *Le Rappel,* 12 mai 1870.

vaux de commande, petits panneaux de nature morte ou esquisses terminées, faites de souvenir à l'aide de photographies de ses principaux tableaux, ainsi qu'il l'écrivait au mois d'août 1885. Il fallut une gêne véritable, les souffrances continuelles de la vessie et des yeux, ces pauvres yeux qui se voilaient déjà avant la fin, pour que les peintres émus vinssent au secours de cette misère inique de grand artiste méconnu, en organisant une vente à son profit.

Nous retrouvons, dans la correspondance qui nous reste comme un précieux souvenir de ce maître vénéré, des fins de lettres lamentables : « Je suis encore une fois très souffrant et des yeux et de la vessie (1), sans quoi je serais allé déjà depuis longtemps vous importuner ; mais je me casse et je me lasse ; presque toutes les températures me sont contraires et je sens le Panthéon à quinze pas!... celui en pain d'épices, vous savez ! » — Il écrit une autre fois : « Je suis revenu hier de Paris, où j'étais allé consulter les docteurs, sans vigueur aucune et tout défaillant, maladif de plus en plus. » — « Je ne sors guère, surtout par les temps rigoureux », écrivait-il le 15 décembre ; ou bien il signait : « F. Bonvin qui devient de plus en plus aveugle (vilaine fin de biographie). » « Las! que toute cette gloriole lointaine et envolée me semble creuse vis-à-vis du néant que me fait la vieillesse », nous écrivait-il le 13 août 1884, à propos d'un livre qu'il nous envoyait, où l'auteur lui versait « un bon bol de lait ». « Mais, ajoutait-il, comme la meilleure façon de se préparer à la mort est de gagner sa vie par le travail, j'espère que mon travail d'aujourd'hui ne paraîtra pas encore indigne de celui d'antan. » Le 19 janvier 1886 nous recevions une lettre où est écrit tout ce passage navrant : «... Attendez ma mort, ce sera le moment, je l'espère, où l'on me trouvera toutes les qualités et toutes les vertus... jusqu'au cimetière, aller *sans retour*. Burty vient d'écrire un article dans la *Nouvelle Revue* sur mon *regretté* frère (*regretté* est un *cliché* qui s'imprime quand même), dont la lecture m'épapoufle. Tous ses dessins sont des chefs-d'œuvre, d'après l'auteur, et je suis de son avis; mais pourquoi n'avoir pas dit cela il y a vingt ans ? Ces dessins étaient déjà en la possession des amateurs si navrés d'aujourd'hui, et si cela avait été dit, le pauvre Léon Bonvin les eût vendus le prix qu'ils

(1) 28 mai 1885.

valent à cette heure... pour les amateurs-crocodiles qui versent des larmes sur sa tombe ignorée! Voilà pourquoi, cher monsieur, je renonce avec plaisir à celui d'avoir ma biographie avant, pendant et surtout après ma mort. La biographie la mieux faite, suivant moi, ne vaut pas un croquis, une pochade, une étude, estimés par un vrai connaisseur ou par un véritable artiste. »

Un an après, la vie se retirait de ce pauvre corps dont les yeux étaient déjà fermés avant le grand repos définitif. Justice a été rendue à sa mémoire, trop tard, comme pour son pauvre frère, Léon Bonvin, qui avait lui-même mis fin à ses jours. On lui a trouvé enfin toutes les qualités et toutes les vertus, même en revenant du cimetière, ce qui est plus qu'il n'espérait de la justice des hommes; ses vœux n'ont pas été entièrement comblés, puisqu'il aura eu après sa mort bien des biographies qu'on ne se souciait guère,— il en eut la preuve et c'est ce qui marque l'arrière-pensée un peu amère de sa lettre, — de publier de son vivant, alors qu'il était pour beaucoup un inconnu. Mais il avait raison, la biographie la mieux faite ne vaut pas la moindre étude d'un artiste, et comme nous avons heureusement de Bonvin tout ce que notre admiration pouvait espérer pour se satisfaire, ón apprendra désormais, devant l'*Ave Maria* et le *Réfectoire*, à connaître ce maître courageux, persévérant, profondément ému devant les hommes et devant les choses, qui sut allier au respect, pour ne pas dire à l'adoration de ses maîtres, le sentiment sincèrement indépendant de la vie de son propre temps, ce grand artiste qui demandait à n'être considéré que comme un simple ouvrier, signant une de ses lettre : « F. Bonvin, peintre ordinaire de S. M. Tout-le-Monde », qui laisse une œuvre magistrale, lumineuse, humaine, vivante et recueillie, après avoir fait honnêtement, loyalement, son « métier » de peintre, en se gardant surtout de tout compromis vulgaire avec la mode, en ayant peur même du succès.

LÉONCE BENEDITE.





LE PAYSAGE

AU SALON DU CHAMP-DE-MARS ET AU SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES



Nous réunirons, dans le même compte rendu sommaire et sans en indiquer l'emplacement, les principaux paysages des deux Salons. Il n'y a, en effet, aucune raison de faire la moindre distinction entre le Salon du Champ-de-Mars et celui des Champs-Élysées. On s'explique bien les séparations provoquées par des torts graves, par le plus grave parce qu'il les comprend tous, par l'incompatibilité d'humeur. On conçoit aisément, que des écoles artistiques se divisent et se maudissent avec fureur, parce qu'elles diffèrent d'avis sur l'emploi du violet ; mais on s'explique mal qu'une société se dissolve parce que ses membres n'apprécient pas, de même façon, les récompenses qu'ils se sont décernées à eux-mêmes.

Il n'y a pas, en France, plusieurs écoles de paysagistes. Il n'y en a qu'une et les paysages des Champs-Élysées pourraient figurer au Champ-de-Mars, et réciproquement. Des deux côtés, mêmes systèmes, mêmes efforts, même originalité et même banalité. A l'exception des

paysages de M. Sisley, qui se rattachent plutôt aux problèmes d'optique qu'à l'expression de la nature, les œuvres exposées aux deux Salons étant identiques, devraient être soumises aux mêmes jurys. En réalité, ces deux orchestres jouent le même air et le public se demande toujours pourquoi ils ne le jouent pas ensemble. Qu'ils soient au moins unis devant la critique.

Le principal caractère du paysage contemporain est son caractère décoratif. Le paysage intime, la poésie discrète et profonde des lisières de forêts, des clairières de gazon, des étangs noirs sous les arbres, tout cela ne dit plus rien à nos artistes. Cette divination de l'âme des choses qui fait la valeur incomparable des paysagistes de 1830, est perdue pour eux. Ils ne cherchent que le décor et la couleur, et ils trouvent ce qu'ils cherchent, ils réussissent à satisfaire l'œil, mais comme ils n'ont rien mis de leur cœur dans leur œuvre, celle-ci nous dit en une fois tout ce qu'elle a à nous dire. A l'exception des survivants de la génération des grands paysagistes comme Harpignies et Français, et de ceux qui, comme M. Cazin, vont puiser à la même source, la plupart des nouveaux venus dans l'art semblent borner leurs rêves les plus ambitieux à la recherche d'une silhouette heureuse ou d'un effet de lumière amusant. La plupart de leurs tableaux ont un intérêt d'habileté, d'adresse de main, de fine observation de la nature; ils ont le charme de l'ébauche, ce charme original qui souvent, pendant le travail de la mise au point, tombe en poussière sous le pinceau. Mais il ne faut pas revenir devant eux pour leur demander leur secret. L'artiste n'en a pas eu et les couleurs n'ont pas un langage qui leur soit propre. Ces paysages baignés de lumière sont des panneaux décoratifs ou des coins de verdure reproduits avec une exactitude photographique; ce ne sont pas des amis qu'on aime à revoir pour les douces choses qu'ils vous rappellent et qu'ils vous redisent. — Mais c'est un procédé facile de critique que d'écraser les vivants sous le poids des morts. Prenons donc les vivants tels qu'ils sont, en nous souvenant que bien des morts illustres ont été traités de leur vivant comme nous traitons nos contemporains. Nous passons avec indifférence devant des toiles qui, peut-être, seront au Louvre dans trente ans, dans un temps où l'on manifestera pour nos jugements le parfait dédain que nous témoignons parfois à ceux de nos devanciers.

Revenons au Salon. Les paysages de M. Harpignies, d'un dessin si ferme et si élégant, nous attirent toujours par leur haute gravité. Il nous importe fort peu de savoir dans quelles conditions la nature a été interprétée, si le modèle était bien tel que l'artiste nous le montre. Il n'y a que l'œuvre réalisée qui compte; c'est elle qui devient la vérité lorsqu'elle nous en donne l'illusion. Les paysages de M. Harpignies ont plus de saveur, plus de parfum, plus de grandeur dans leurs échappées de ciel que les immenses horizons familiers à MM. Binet, Monchablon, Damoye; M. Harpignies est un maître de la grande école, et qui restera comme elle. M. Français demeure toujours fidèle au paysage tel qu'on le comprenait dans sa jeunesse. Cet art a fait ses preuves. Il est devenu classique après avoir été révolutionnaire. On ne peut s'empêcher de sourire en pensant à la destinée de ces artistes qui, comme MM. Puvis de Chavannes, Français, Harpignies, ont figuré jadis au Salon des refusés, expulsés du Salon officiel comme révolutionnaires. Le temps n'est peut-être pas loin où l'on parlera d'eux comme les romantiques parlaient des classiques.

Les vues d'Avignon de M. Camille Dufour ont la simplicité de lignes qu'il avait déjà trouvée dans ses précédents envois; quelques-unes de ses vues d'Avignon figurent avec honneur au musée du Luxembourg. M. C. Dufour est encore de ceux qui cherchent la signification d'un paysage; il est de l'ancienne école au même titre que M. Hareux qui s'efforce d'exprimer, après Lavieille, le charme languissant des chaudes nuits d'août. M. Cabié et M. Cabrit aiment, comme Harpignies, les silhouettes robustes des arbres et des montagnes et la ligne sévère des grèves. Il ne faut pas leur demander la grâce mélancolique des demi-teintes. M. Noirot nous montre aussi dans le *Saut du Perron*, que l'énergie est pour lui la première des qualités. Il n'y a cependant pas de rochers si sauvages qu'on n'y puisse découvrir un coin de poésie. M. Guillemet l'a bien prouvé dans son beau paysage du *Loing*, exécuté avec une largeur de touche magistrale. M. Grandsire est un des plus fins paysagistes qui soient. Mais l'opinion publique n'est pas juste pour lui : il subit la disgrâce commune à tous les délicats, de n'être compris que par les délicats. Son art est tout de finesse et de distinction ; aussi passe-t-on distraitement devant ses tableaux pour courir aux endroits où l'on fait du tapage. Mais toute œuvre finit par prendre son vrai rang et les *Bords*

de l'Oise figureront en bonne place dans la série déjà longue des paysages de cet artiste distingué.

M. Jules Breton est, comme lui, un poète, non parce qu'il a publié des vers, mais parce qu'il y a une poésie éparse dans ses œuvres. Son *Pardon de Kergoat* est d'une étrangeté qui attire le regard et le retient, malgré des imperfections de détail qu'on s'étonne d'y rencontrer. Est-ce du paysage? de la figure? est-ce de la peinture de genre ou de la peinture d'histoire? N'importe. Les classifications n'ont pas d'intérêt. Il est certain néanmoins qu'il y a un grand caractère dans cette longue procession qui se déroule sous la futaie grise et marche lentement vers cette petite église lépreuse. M. Jules Breton est coutumier d'un dessin plus serré; il choisit, pour ses paysans, des types plus variés; la tonalité de ses personnages est parfois terreuse, mais il y a dans cette toile une qualité supérieure qui fait passer sur tout: l'émotion. Ces jeunes filles respirent la croyance naïve, la foi absolue; aucun autre sentiment ne les remplit que l'espérance en l'efficacité de la prière; elle marchent vers l'église comme des officiants. Et l'on ne peut se défendre d'une impression de pitié devant cette poignée de misérables étendus sur le passage de la procession. Malades, infirmes, malingreux qu'on devine rongés par l'ulcère, abêtis par la misère, minés par la faim, se sont traînés vers cette chapelle sinistre pour y trouver la guérison ou le soulagement de leurs maux. Tout ce monde sue la douleur. M. J. Breton a trouvé là une expression de souffrance et de bonté qui rendent cette œuvre supérieure aux paysanneries où il semblait se complaire jusqu'à présent.

M. Bernier aime aussi la Bretagne, et *le Soir* est l'heureux témoignage de cette sympathie. M. Boucher expose une *Matinée d'août* d'un beau style. M. Busson préfère l'automne, les jours grisonnants, les feuilles jaunissantes qui vont tomber des peupliers. Son *Ile des Peupliers* a la tristesse des fins d'été. Les paysages du Jura de M. Pointelin sont aussi des évocations. Les sommets de forêts entrevues dans le jour qui meurt ont un charme particulier, le charme des formes confuses, des silhouettes dans le crépuscule.

Les artistes dont nous venons de parler se rattachent à cette école du paysage qui cherche l'émotion. D'autres ne vont pas si loin Leur ambition se réduit à l'effet décoratif. Le talent ne leur manque

pas, tant s'en faut. Ils en ont et du plus fin, mais enfin quelque chose est absent de leur œuvre, et ce quelque chose est fait du frisson qu'on a resssenti devant un coin de nature, des pensées qui ont secoué le cerveau pendant le travail, des souvenirs qui remontent à la surface, des espérances qui enchantent, des découragements qui terrassent, enfin de tout l'inexprimé et tout l'inexprimable dont l'œuvre ne garde aucune trace matérielle, mais qui en est l'esprit caché et en fait la valeur artistique.

Les vues de Rome de M. Dumoulin sont, avant tout, des maquettes de décor. Elles en ont l'effet immédiat, la précision, la rigoureuse perspective. A côté de lui, en contraste, M. Iwil expose des paysages maritimes de la plus précieuse distinction. Cet artiste a voué un culte spécial aux tonalités grises, aux brumes du matin, aux vapeurs légères qui planent sur la terre humide. *Le matin dans la dune*, *Temps gris*, *Soleil de septembre* sont des morceaux d'une justesse d'observation rare. On se sent, devant eux, tout pénétré de fraîcheur et de repos. Au contraire, la *Prairie au soleil levant* de M. Le Liepvre donne la sensation de l'éclat qui deviendra bientôt le flamboiement. Le grand arbre qui commande à cette prairie découpe dans le ciel ses feuilles décolorées par la lumière, et l'herbe n'est déjà plus qu'une nappe de soleil. L'effet est puissant et, au choix, nous aurions préféré cette prairie au *Coin du Luxembourg* dont les amateurs de jardins ne reconnaîtront peut-être pas les profonds feuillages.

Ceux qui aiment le Midi et l'éclat aveuglant de son soleil pourront se réjouir devant le *Coin de rade à Toulon*, par M. Coste, l'*Entrée du port de Marseille* par M. Moutte et les paysages provençaux de M. Montenard. M. Olive est dépassé, lui qui s'était fait remarquer jadis par l'audace avec laquelle il avait peint au naturel cet immense lac d'indigo qui s'appelle la Méditerranée. Il est dépassé mais non oublié. M. Montenard et ceux qui marchent dans ses voies montrent trop d'amour aux complémentaires, violet et orangé. Les paysages, même méridionaux, n'ont pas toujours autant de parti pris. M. Quignon est aussi un artiste lumineux, mais sobre. Ses *Regains* sont des meilleurs morceaux du Salon pour la solidité et l'éclat. M. Quignon semble avoir liquéfié des rayons de soleil pour les faire couler sur sa toile, mais il a gardé en même temps la vigueur des ombres. Comme œuvre de

maître ouvrier, celle-ci est de première valeur. Les envois de M. Ribarz ont aussi une grande solidité de facture, trop grande peut-être. Cet artiste cerne ses couleurs comme s'il avait en vue l'exécution sur vitrail. Il n'en a pas moins de véritable originalité. *La Plaine d'Ambérieu* de M. Boulanger, les élégantes silhouettes d'arbres de M. Gosselin, et surtout les délicats effets de lumière de M. Costeau, qui aime aussi le gris et sait en exprimer le charme discret, achèvent cette courte énumération des œuvres que nous avons remarquées dans les deux Salons ou plutôt, dans le Salon divisé en deux. Si maigre que semble la moisson que nous avons rapportée, elle est encore abondante si une petite partie de ces ouvrages entre un jour dans nos musées.

GASTON SCHÉFER.





LE SALON DU CHAMP-DE-MARS

Suite (1)

LA PEINTURE DE LA VIE MODERNE



UOIQUE la vie moderne soit représentée d'une façon copieuse et parfois brillante au Salon des Champs-Élysées, c'est au Palais du Champ-de-Mars qu'elle a véritablement son temple et ses autels. Là, sans intolérance, sans exclusivisme, mais avec une richesse et une variété singulières, elle s'épanouit dans toute la fraîcheur, parfois un peu âcre, de sa jeune gloire.

Le sanctuaire des Champs-Élysées est plus classique. C'est une académie, largement ouverte, mais où règne une forte tradition d'ordre et de discipline ; et les exposants y sont de respectables maîtres ou de bons disciples. Aux galeries de la rive gauche, qui est pourtant la rive des écoles, on entre dans un milieu plus libre et plus mondain, plus hardi et plus élégant ; et là des tempéraments plus origi-

(1) V. *l'Artiste* de juin dernier.

naux montrent à la fois plus de sincérité et de coquetterie. Il est très rare qu'une œuvre d'art y sente l'huile, l'huile de l'urne antique et solennelle, l'huile de la tragédie, de la fable et de l'allégorie. On y respire des aromes beaucoup plus subtils, toute la parfumerie sensuelle du luxe fin-de-siècle, toutes les émanations capiteuses de la haute existence, toutes les vapeurs du dernier rêve. Cela inquiète parfois, mais intéresse presque toujours.

La riche et brillante maîtrise de M. Carolus Duran y resplendit, cette année, de façon triomphale, dans tout un monde de physionomies modernes : cinq ou six portraits de femmes, cinq portraits d'hommes, et les *Enfants du prince A. de B.*, sans compter une merveilleuse *Danaé*, nue comme la Vérité, rousse comme la Fortune, qui semble toute de neige et de flamme sur son reposoir noir et sous sa draperie de pourpre vibrante, tandis qu'elle reçoit la pluie d'or de l'Olympe avec une orgueilleuse et éblouissante paresse.

Entre les dames peintes par le maître lillois, miss L. pourrait revendiquer le prix de beauté; elle est d'un charme si blond, si svelte, si gracieux, si printanier et si doux, avec sa robe et ses souliers roses, sur un de ces fonds d'un rouge intense et somptueux qui sont chers à l'artiste! — Mme C., une Française brune, aux lèvres délicatement arquées et aux chauds yeux noirs, n'est pas moins séduisante, d'ailleurs, sous sa robe paille, le collier de perles à la gorge, l'émeraude au doigt, l'éventail à la main. Mais pourquoi ce coussin vulgaire, où reposent ses mignons petits pieds, a-t-il la forme d'un gros crabe? — Coté des hommes : ce monsieur si correct et si grave, au front découvert, à la barbe brune et grisonnante allongée en pointe, et qui, sous l'habit noir et la cravate blanche, tient à la main sa fine cigarette allumée, ne le prendrait-on pas pour le plus flegmatique des diplomates? C'est le bon peintre paysagiste René Billotte, un Parisien des Pyrénées, dont vous verrez un peu plus loin une dizaine de toiles de la plus précieuse originalité. — Bien assis dans son fauteuil large et bas, la canne posée en travers sur les genoux, le monocle rond à son œil gris clair, la moustache lisse, le teint généreux, la physionomie parlante, le baron d'O. est un baron-type, un parfait gentilhomme urbain. — Mais il faut admirer surtout la tête superbe, radieuse, géniale, de Charles Gounod, toute rose encore, et si vive, si juvénile, sous les neiges de l'âge; il y a là une harmonie de tons et une puis-

sance expressive tout à fait dignes du grand musicien. — Je me rappelle un temps, lointain déjà, où Carolus Duran paraissait plus sensible au miroitement des satins et des velours, à l'éclat sec des toilettes et des tentures, qu'à la vie active et palpitante des carnations, qu'à la lumière d'âme qui luit dans les regards. Avec une science plus sûre et un procédé plus large, son œuvre a maintenant une humanité plus intense et plus profonde. On y sent la plénitude de la vie et la plénitude de l'art. Et chacune de ses toiles semble une hymne de victoire et de joie à la clarté des heures d'or, à l'eurythmie des formes animées, à la coloration chaude du sang qui bat dans les cœurs.

M. Dagnan-Bouveret n'a envoyé, avec sa délicieuse petite *Étude de jeune fille,* qu'une grande toile, *les Conscrits.* Mais c'est une œuvre de premier ordre, sinon un chef-d'œuvre. La composition est aussi simple que puissante. Dans une rue de village, devant une maisonnette basse au toit de briques, par la lumière calme et diffuse d'un ciel voilé, ils marchent sur une seule ligne, bras dessus, bras dessous, les braves conscrits en blouse bleue et feutre noir, tandis que, devant eux, à coté d'un homme qui bat du tambour, un garçonnet porte un drapeau tricolore, dont les larges plis baignent sa tête blonde de fraîches et héroïques lueurs. Ils ont été saisis sur le vif avec une intuition pénétrante, ils ont été caractérisés avec la plus énergique et la plus pieuse fidélité, avec le plus rare bonheur d'expression, ces cinq paysans de vingt et un ans qui seront demain des soldats. Je crois voir encore le grand jeune homme du milieu, au profil fin et fier ; et près de lui, le petit brun au regard fixe et réfléchi ; et sur le premier plan, au coin du tableau, à gauche, le gros blond à la barbe naissante, aux traits rudes, aux lèvres fortes, aux petits yeux, à l'air de rondeur matoise. Ce qu'on ne saurait expliquer ni déduire matériellement, ce qu'il faut voir, sentir, comprendre, c'est l'impression austère et forte, le sentiment grave, la vibration profonde, que comporte cette scène rurale d'un accent si juste et d'une si haute franchise. Pour produire un tel effet, quelque chose de plus que de l'habileté est évidemment nécessaire. Il est beau de relever ainsi la vie banale, en éclairant ce qu'elle contient de poésie latente et d'héroïsme sérieux.

Dans *le Catéchisme* de M. Muenier, il y a aussi, avec un talent souple et significatif, un sentiment d'intuition sympathique qui va jusqu'à

l'âme. Rien de plus ingénument placide que cette leçon donnée en plein air à ces quatre enfants, dans le jardinet du presbytère, par ce bon vieux curé de campagne, au visage hâlé sous ses cheveux blancs, au grand nez et aux yeux fins, au recueillement mêlé de malice paterne et sacerdotale. Au bout du banc de bois où sont assis les autres élèves, un petit bonhomme est debout, tête nue et bras croisés, prêt à repondre à M. le curé qui cherche sur quoi l'interroger ; et l'on devine l'inquiétude religieuse qui travaille cette cervelle attentive de jeune paysan. Les deux fillettes et le gamin assis à gauche sont d'un naturel exquis. Regardez particulièrement le joli profil de la petite blonde, si doucement méditative sous sa longue natte de cheveux cendrés. — Outre cette idylle et plusieurs paysages du Midi qui sont fort agréables, M. Muenier nous montre la Comédie dans la personne de Coquelin cadet en costume de Thomas Diafoirus, tout blond et tout rose, et tout de noir vêtu avec les blancheurs des gants et du linge, et tout là-haut perché sur sa petite chaise d'enfant : c'est joyeux et plaisant, sans être caricatural.

Les petits portraits signés par M. Weerts sont modelés à souhait, dans un sentiment bien moderne qu'avive un esprit délicat : voici M. Dietz-Monin, moustache grise et bienveillant sourire ; et à côté de ce sénateur, voilà le député Pierre Legrand ; puis c'est l'éditeur Ollendorff et l'humoriste Georges Nazim, tous deux d'une aimable ressemblance ; puis un comte ; puis une charmante comtesse, en robe vert clair à dentelles blanches sur fond bleuâtre. Il y a dans toutes ces figurines beaucoup d'art sous peu de volume.

Les quatre portraits dus à M. Jarraud ne sont guère plus amples ; et ils ne sont pas moins remarquables, surtout celui de M. Lazare Weiller, par l'exquise finesse de leurs tons, si doux, si légers, si bien fondus. La manière en est très personnelle ; elle nous séduit sans recherche, sans prétention ni tapage, par son harmonie persuasive et son intensité caressante.

Le Champ-de-Mars possède tous les Coquelin de la Comédie. L'aîné de l'illustre famille s'y trouve même par deux fois sous la signature de M. Friant. Dans le premier tableau, on le voit en costume de ville, chez lui, qui écoute, grave comme un ambassadeur dans une occasion solennelle, son fils Jean Coquelin, lequel, vautré sur une table ronde dans une posture beaucoup moins diplomatique, lui lit

un grand papier qui doit être un traité de triple alliance, si ce n'est un acte de vaudeville. — Il joue le rôle de Destournelles dans la seconde toile, tenue stricte de l'ancien régime, figure ronde et finaude sous les cheveux blancs ; cette effigie minuscule a un relief et un caractère étonnants. — Avec un simple et délicat portrait de jeune femme assise, en longue robe noire à traîne dans un grand fauteuil rouge, M. Friant expose encore une composition un peu plus grande, à deux personnages : *Ombres portées.* C'est une scène d'amour que semblent parodier, avec une vague ironie, les ombres des amoureux La bien-aimée est debout, prête au départ, le chapeau noir sur ses blonds cheveux, la voilette transparente sur son gentil visage, devant le galant qui, lui pressant la main dans les siennes,semble la retenir et la regarde avec une inquiétude attendrie. Il lève anxieusement sa grosse figure au menton fort, aux lèvres épaises, à la courte barbe brune, au front bas et plissé, vers la mignonne et fuyante amie ; mais celle-ci, détournant le regard, se dérobe tout doucement à sa naïve supplication. Et tandis qu'il insiste, on voit au-dessus d'eux, près de son ombre à lui qui s'accentue grostesquement avec un profil de bouledogue mélancolique, son ombre à elle qui flotte sur le mur, et paraît, dans un frémissement d'impatience, lever démesurément les épaules. Ce n'est pas du grand art ; mais c'est bien observé, curieusement rendu ; et c'est matière à émotion piquante, comme ces scènes de Dickens qui nous font rire d'un œil et pleurer de l'autre.

Par leur triomphale exubérance de santé,de splendeur et de joie, les huit toiles de M. Roll rivalisent avec la riche galerie de M. Carolus Duran. Moins épris de luxe et de distinction, le tempérament est plus libre ici, plus gras, plus rutilant, avec une sorte de bonhomie fort avisée et une belle ardeur gauloise. M. Tirard, l'amiral Krantz, *le Polytechnicien*, le joli enfant qui embrasse si bien sa jolie maman, et le bon M. Thaulow offrant de si grand cœur une rose thé à la bonne Mme Thaulow, autant de portraits bien caractérisés et bien portants. Et cette étude de femmes nues en pleine nature, en pleine campagne verdoyante, quelle débauche de sève et de lumière ! Je réserve, toutefois, ma préférence pour les *Jeunes filles*, l'une en robe violette, l'autre en robe blanche, qui, sur un fond de verdure printanière, viennent, apportant des fleurs, et semblent elles-mêmes deux adorables fleurs humaines, tant il y a de fraîche aurore sur leurs joues et sur

leurs lèvres, de radieuse et saine allégresse en leurs yeux, de grâce heureuse et de riante caresse dans le rythme de leur allure ! Elles ne sont pas déesses, elles ne sont pas fières ; elles sont rondement et adorablement naturelles.

Notre vieil ami Desboutin, l'excellent maître de la « pointe sèche », a fait, avec une palette bien colorée cette fois, un pittoresque et expressif portrait de Joséphin Péladan ; le Sar, aux cheveux et à la barbe d'un si beau brun, apparaît debout, de face, en pourpoint de satin noir et cravate blanche, gants et badine à la main. Dans les quatre études qui accompagnent l'image du Sar, on remarquera surtout l'enfant jouant avec un chat, et la tête du peintre par lui-même : le voilà bien, l'ami Desboutin, avec son noble et familier visage de la Renaissance florentine, avec son beau regard si loyal et si suggestif, la pipe aux dents, le poil gris en broussailles, et le cerveau plein d'harmonieuses visions qui semblent flotter au fond des yeux pensifs! Je le salue et le félicite.

M. Blanche ne compte pas moins de onze numéros au catalogue ; et l'on ne trouvera certes pas son envoi trop abondant. S'il ne flatte pas ses modèles, encore moins les trahit-il. Il les évoque avec une frappante sincérité ; il mêle, de façon intense et probante, sa vision personnelle à la manière d'être qui constitue leur individualité. Mme Abel Hermant, en toilette verdâtre et blanche, est d'une incontestable ressemblance ; mais son délicat visage paraît quelque peu effaré sous les grisailles qui l'assombrissent. Mlle Fernande Reichenberg, svelte et d'une fraîcheur rose sous son costume gris et noir, est plus heureusement éclairée ; et l'on aime l'harmonie un peu éteinte de la vieille dame au fauteuil jaune. On goûtera surtout, je crois, les portraits d'hommes, spécialement celui de M. Blanche lui-même, au travail, dans son atelier, près de M. de Ochoa ; celui de M. Paul Baignères, cravate verte, bouquet à la boutonnière, bague au doigt ; et, plus spécialement encore, celui de M. Maurice Barrès. Le jeune député boulangiste de Nancy, en veston gris fleuri d'une rose jaune, se tient devant nous, debout, de face, cravaté de blanc et de bleu, les bras croisés à la Bonaparte, figure longue, affinée, effilée, mais d'un haut et ferme accent, très volontaire avec douceur et très personnel avec amabilité, cheveux bruns sur le gris métallique des yeux profonds, oreilles évasées, petites moustaches noires sur la bouche

précieuse et doctorale, attitude sérieuse et attentive, avec je ne sais quel vague reflet lunaire de comédie italienne, avec je ne sais quel mysticisme mêlé de mystification, qui complique d'un brin de fantaisie ironique et rêveuse la dignité un peu sèche du jeune et correct politicien. — Un autre portraitiste, M. Rondel, nous montre le même Maurice Barrès en tenue plus négligée et dans une attitude plus familière; le profil est tracé avec une ferme précision; la figure a du relief et de la vie. L'impression psychologique reste exactement avec M. Rondel ce qu'elle est avec M. Blanche.

Le *Portrait de jeune fille* signé par M. Boutet de Monvel est clair, léger, limpide, comme une belle matinée d'avril ou de mai. Cette fraîche et gracieuse figure blonde, aux yeux bleus, aux contours délicats et pleins, semble, non seulement baignée, mais pénétrée de lumière, avec une chaste et sérieuse expression dans le regard. Mais il n'y a là aucune fantaisie idéaliste; et l'on sent une vie très réelle, très intense, très particulière, sous cette fluide harmonie de nuances fines. L'ensemble a le charme pénétrant et pur, la virginale et caressante vibration d'un angélus aux notes argentines qui tinte dans l'azur tendre du ciel et dans l'or fin du soleil levant.

De Louis Deschamps : une piquante ballerine en casaque rouge, et un délicieux poupon rose sur les blancheurs de l'oreiller. — De Mme Madeleine Lemaire : un thé de cinq heures dans un salon moudain tout fleuri de fleurs fraîches et de jeunes toilettes. — De Louis Picard : cinq portraits de femmes où se révèle un talent original et sincère; il faut citer la *Sphinge* rousse aux yeux verts, si étrange en sa fantastique pâleur, et la ravissante jeune femme au « Mimosa », une merveille de vivante expression avec ce sourire si vrai, si intime, si féminin, qui en fait une petite sœur des charmeresses chères à Léonard de Vinci. — De Charles Lebayle : une brune et fière *Giovannina* couronnée de rayons d'or et de verte feuillée; puis, sur une place de Rome, deux *forestieri*, deux Français d'une parfaite ressemblance, MM. Henry Maret, le journaliste-député, et Louis Dumoulin, le jeune paysagiste qui expose, non loin de là, des vues si caractéristiques de la ville et de la campagne romaines. — De Paul Robert : une belle dame blonde d'une grâce élégante et majestueuse. — De Gustave Courtois : dix portraits intéressants, entre autres celui de Mme Gautreau, cette Diane fin-de-siècle, en robe blanche à fine cein-

ture rose, gorge et bras nus, profil à la François 1er, petit œil, lèvres fines, cheveux couleur de feu relevés sur une oreille couleur d'aurore. — D'André Sinet : une effigie, plus exacte mais moins captivante que les images signées Chéret, de cette Yvette Guilbert qu'on a surnommée la Madame Gautreau des pauvres. — De Jean Gounod : un portrait d'homme d'une lumière chaude et dorée. — De P. G. Jeanniot : une « Chanson de Gibert » devant un public bien connu et bien reconnaissable de Parisiens et de Parisiennes à la mode. — De Norbert Gœneutte : une rangée de jeunes bonnes d'un Bouillon-Duval, très engageantes pour le consommateur qu'elles attendent, assises tranquillement; un marché parisien, avec des types curieux de petites marchandeuses; et deux bons paysages vénitiens. — D'Albert Fourié, sous cette rubrique : *Au Soleil*, une jeune mère en toilette claire et grand chapeau d'été, qui, d'une franche et vive allure, marche vers nous, menant son petit garçon par la main. — De P. A. Besnard : d'abord, sur un fond bleu de féerie, deux fillettes roses comme les roses qu'elles viennent de cueillir, et vêtues de légères robes vertes comme la verte feuille printanière ; puis, Mme Ch. qui joue du piano, tandis que son mari, le doigt levé, lui marque le rythme ; et surtout enfin, une petite *Annonciation* d'un simple et exquis mysticisme, avec un ange qui ouvre toutes grandes ses ailes bleues dans le ciel divin. — De Gervex : quelques jolies têtes bien modernes, un peu écrasées par la vaste allégorie musicale, à trois étages, de son plafond pour l'Hôtel de Ville.

M. Eugène Carrière est l'initiateur d'une jeune école qui renouvelle, avec un charme doux, intime, enveloppant, le procédé des Enfumés ou Fumistes d'antan, des *Sfumati*. A cet artiste convaincu, loyal et intrépide, on a fait un succès légitime. Mais il y a, vraiment, un peu trop d'obscurité parfois dans son clair-obscur ; et la brume dont il baigne avec amour et mystère tous ses personnages, n'est pas sans altérer leurs traits. Quelque douce et suggestive que soit la pénombre rêveuse où il se plaît à nous attirer, je n'y reconnais guère Alhbonse Daudet dans ce fantôme mélancolique qui a l'air, non plus d'un Méridional refroidi, mais d'un Méridional éteint, d'un Méridional sans forme et sans couleur ; la fillette du grand romancier semble, elle-même, avoir vécu dans des temps très anciens et ressusciter vaguement sous l'évocation d'un bon élève d'Edgar Poë. Gustave

Geffroy, qui est jeune et a une volonté solide, a suffisamment défendu son individualité contre les vapeurs de M. Carrière. Mais ce pauvre Verlaine, ce pauvre Lélian, je ne le retrouve que très insuffisamment, lui aussi, dans son spectre ! Sa barbe lyrique de faune parisien, qu'en a-t-il fait ? Où a-t-il égaré la terrible et sublime phosphorescence de ses yeux verts ? Il est plus chauve que nature. Il fait songer à ce personnage hoffmannesque qui avait perdu son reflet. Heureusement, il ne l'a perdu qu'en peinture ! — M. Armand Berton montre les mêmes tendences et les mêmes qualités que M. Carrière, dans une note plus fraîche et plus claire, avec ses scènes de la vie familiale : *le Bain*, *le Gobelet*, *Coquetterie*. — Observation semblable pour M. Étienne Tourné, qui, par une lueur atténuée et attendrie, par une sorte de clarté vaporeuse, évoque avec un charme si discret cette jeune femme qui lit, cette autre qui peigne sa fine chevelure sur sa nuque dorée, et cette autre qui respire une rose d'automne.

M. Duez a fait, avec le grand portrait du cardinal-archevêque de Lyon, une éclatante symphonie en rouge majeur. — La jolie figure féminine qu'il appelle *Souvenir d'une fête à l'Élysée*, est bien sommairement indiquée ; ce n'est qu'une esquisse, mais quelle esquisse gracieuse !

L'archiprêtre de la cathédrale d'Arras, que M. Gustave Colin a représenté en grand costume sacerdotal, est presque aussi imposant que l'archevêque de M. Duez. D'autre part, M. Colin n'a pas été plus flatteur pour Mlle Ménard-Dorian, en blanc et rose sur fond gris, que M. Blanche pour Mme Abel Hermant. Mais, en ce portrait qui pourrait avoir plus d'accent et de caractère, on retrouve bien les traits délicats et fermes, l'expression décidée et douce, la grâce parisienne avivée de flamme espagnole, le charme de jeunesse fleurie et ensoleillée, qu'on admire si délicieusement dans le modèle.

L'envoi de M. Baudouin comprend huit toiles de dimensions modérées, parmi lesquelles je vous recommande deux bons portraits d'hommes, celui de M. Maillart et celui de l'architecte Ratouin ; puis deux excellents portraits de femmes, celui de Mlle C. D. en robe crème sur fond vieux-bleu, et celui de Mme P. B., évoquée avec une simplicité si puissante, dans tout le charme de sa beauté brune, l'éventail doré entre les mains. Un souvenir aussi au jeune paysan qui dort si bien dans sa grange, et à la petite glaneuse blonde

comme les blés, qui, en son aimable réalisme, a l'air d'une déesse enfant.

Une *Tireuse de cartes*, une demi-douzaine de fillettes qui vont se rendre à l'église, deux troupes de petits cuisiniers, attestent une fois de plus qne M. Ribot est le maître incomparable pour les harmonies du blanc, du rose et du noir. — M. Albert Aublet est digne de lui-même, avec sa *Jeune fille au lilas* et ses deux grands portraits d'une élégante et solide modernité. — Le portrait de M. Ernest Renan à sa table de travail, par son fils Ary, est peu coloré, mais il est d'une bien fine ressemblance. On s'attarde à considérer cette figure si puissante et si avisée, si intellectuelle et si massive, au regard indulgent et narquois, à l'expression de malice un peu pédante, de supériorité discrète et dédaigneuse ; et l'on pense au dieu Ganésa, dieu de la sagesse à tête d'éléphant, adoré dans les temples de l'Inde antique.

Des cinq toiles où l'on retrouve le relief pittoresque et spirituel de M. Béraud, la plus remarquée est la *Madeleine chez le Pharisien*. Dans cette composition paradoxale, tout est fin-de-siècle, sauf la figure du Christ ; et elle produit un effet étrange, cette figure divine, dans cette salle à manger luxueusement réaliste, à côté de cette Madeleine habillée rue de la Paix ou rue Royale, chez ce Pharisien de Paris qui pourrait s'appeler Rothschild, au milieu de tous ces beaux messieurs en smoking, égrenés près de cette longue table, où, sur la nappe blanche, s'alignent les tasses de café que vient remplir une petite bonne proprette et fûtée. Est-ce une gageure ? Est-ce un essai de fantastique en chambre ou une antithèse humoristique ? On peut admettre dans une scène de légende l'absence complète de couleur locale ; mais encore faut-il que les siècles divers n'y soient pas juxtaposés sans raison ni prétexte. On dirait la répétition générale d'un Mystère de la Passion chez un directeur de théâtre, avec le seul personnage du Christ en costume de scène. Les gens naïfs accepteront naïvement, peut-être, la *Marie-Madeleine finlandaise* évoquée avec une mélancolie si singulière par M. Edelfelt, dans un paysage du Nord, sous une petite robe noire et une pauvre casaque brune, le collier d'ambre au cou, devant un Rédempteur en longue chemise blanche, qui se promène, la canne à la main, par les champs et par les bois. Mais ni les cœurs simples ni les esprits cultivés ne sauraient prendre au sérieux le piquant paradoxe de Jean Béraud. — Il y a plus que des promesses de talent dans

la *Tisseuse* de M. Eugène Decisy, étude très sincère et non sans un vif accent personnel, exécutée, au surplus, par un artiste que préoccupent les délicats problèmes de la lumière et de ses reflets les plus subtils (1).

Avec M. Edelfelt nous arrivons aux peintres étrangers; ils tiennent une belle place au Salon du Champ-de-Mars. Nous y retrouvons M. John Sargent, le maître américain né à Florence, et M. Boldini, cet émule habile et hardi de Manet, à côté de MM. Ambruster, Barrau, Dannat, et de Mlle Lee-Robbins, qui tous exposent des œuvres fort remarquables. Par ses curieux effets de lumière, par ses types espagnols d'une facture large et significative, M. Dannat a particulièrement attiré l'attention. — Le portrait de femme, que M. Whistler annonce sous cette formule : *Arrangement en noir n° 7,* s'enlève avec une sobre et délicate harmonie, avec un relief puissant et fin, sur un fond sombre qui s'achève, au bas de la toile, par un premier plan d'un gris moins obscur; le visage d'un rose pâle, profil accentué, lèvres fermes, œil gris à l'éclat métallique, prend une vive valeur sur les tons noirs des vêtements; la taille, svelte et grande, est d'un gracieux mouvement; le type, en son élégance si naturelle et si artistement comprise, est vivant et probant. — Dans les sept tableaux de M. Hagborg, j'ai noté quatre beaux paysages de Suède, une exquise prairie française, une franche et vigoureuse figure de mineur en marche dans la campagne crépusculaire, et une belle jeune femme en toilette de bal qui est une des reines du Salon. — Un second Suédois, M. Zorn, a peint M. Spuller avec vigueur, mais sans préoccupation spéciale du caractère. Son grand tableau, *la Valse,* est une très intense vision de fête moderne. Le miroitement des satins remplit à merveille le salon lumineux du fond, tandis que, à travers la pénombre d'une pièce doucement éclairée par des lampes, au premier plan, un correct et nerveux cavalier entraîne dans le tournoiement rythmique sa danseuse à longue traîne. Cette vision mondaine m'a rappelé de petits vers chantés jadis :

Blanches, les yeux humides,
Les valseuses rapides,
Passent dans les miroirs,
Avec leurs valseurs noirs...

(1) *L'Artiste* a publié récemment (Nouvelle période, I, 398) une eau-forte de ce tableau, finement gravée par M. Decisy lui-même.

Faut-il considérer comme un étranger M. Alfred Stevens, ce grand artiste si parfaitement parisien? Quelle fête pour les yeux, quelle fête diverse et chatoyante, que les quatorze toiles où son talent s'affirme avec tant de fraîcheur et d'éclat, avec une si magistrale et si harmonieuse originalité! C'est complexe et hardi, avec des effets simples et charmants. Regardez bien sa Dame en bleu qui tient l'album, et sa Dame rousse en jaune qui porte un éventail. Et puis, cette adorable jeune fille en rose, d'une beauté familière et superbe, qui, près de ces trois grands lys dans un vase de cristal, regarde en riant le papillon posé sur son doigt, ne nous donne-t-elle pas, à cœur joie, je ne sais quelle sensation de féerie poétique?

Je devrais maintenant parler à loisir de maintes et maintes œuvres classées dans le catalogue, entre la peinture et la sculpture, sous le titre multiple de Dessins, Aquarelles, Miniatures, etc... Mais le temps et la place me manquent. Un seul mot pour recommander aux bons amateurs les nombreux et séduisants pastels de Pierre Carrier; ceux de Mlle Jeanne Bosc, de Mme Schwob, de Georges Claude, Gaston Béthune, Eugène Morand; et les « Plats et Assiettes au fer chaud » du très inventif peintre-graveur Henri Guérard.

(*A suivre.*) ÉMILE BLÉMONT.





LE SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Suite (1)

LA GRAVURE



OUR ceux qui ont suivi avec quelque attention les diverses expositions spéciales de gravures, qui ont eu lieu en ces derniers temps (expositions des peintres-graveurs, de la lithographie à l'école des Beaux-Arts, des graveurs au burin, etc.) et, en particulier, pour les lecteurs de l'*Artiste*, où nos collaborateurs ont étudié, avec leur habituelle compétence, les estampes qui ont figuré dans ces expositions, il reste, en somme, peu de chose à dire sur la section de gravure au Salon. Là se retrouvent, en effet, à quelques rares exceptions près, toutes les œuvres de marque que les petits Salons de l'année ont pu nous faire déjà connaître. Dès lors nous ne pourrions que tomber dans des redites purement oiseuses, à propos de l'examen de certaines planches, dont une appréciation précédemment donnée ici a épuisé tout l'intérêt : or, ainsi que le disait un homme d'esprit au siècle dernier, les redites ont un droit d'ennuyer qu'elles ne perdent jamais. Par là notre rôle, se bornant à mentionner les pièces qui n'avaient pas encore été exposées, se trouve singulièrement restreint.

En ce qui concerne la gravure au burin notamment, nous n'avons qu'un petit contingent de planches à citer. Un des maîtres du genre,

(1) V. *l'Artiste* de juin dernier.

M. Ad. Didier, nous montre deux cadres qui, par leur date, doivent se placer, croyons-nous, aux deux extrémités de sa carrière, ou peu s'en faut : l'un contient la gravure des *Trois Grâces*, le petit tableau de Raphaël qui fait partie de la collection de Chantilly; l'autre, la reproduction de deux peintures de M. Jules Lefebvre, la *Lady Godiva* du Salon de l'an dernier, et l'*Orpheline*. Notre préférence bien déterminée est pour la planche des *Trois Grâces*, dont nous admirons sans réserve les qualités de fermeté, de souplesse et de style, et qui pourrait soutenir la comparaison avec la célèbre gravure de Forster d'après la même œuvre. Les deux planches d'après M. Lefebvre, qui datent d'hier, n'offrent qu'un médiocre intérêt : serait-ce que le talent de M. Didier a subi les atteintes du temps ? non, certes mais, par une fatalité quasi inéluctable, dont nous avons pu maintes fois constater l'effet, le talent du graveur s'est élevé avec l'œuvre à laquelle il s'appliquait. Le *Portrait du géomètre* a été gravé par M. Julian-Damazy avec la précision et la sûreté qui sont de rigueur dans l'interprétation d'une œuvre d'Holbein. M. Raab est resté un peu froid devant les *Noces de Cana* du Véronèse : mais n'est-ce pas plutôt la faute de l'outil que celle de l'ouvrier ? le burin, réduit à ses seuls moyens, a de la peine à tout dire avec intérêt dans d'aussi vastes compositions, si la vigueur de l'eau-forte ne vient le soutenir; M. Raab ne s'en est pas complètement abstenu, il eût pourtant pu faire appel plus souvent, dans son travail d'ailleurs très méritoire, à ce vaillant auxiliaire. N'omettons pas, de M. Journot, une excellente gravure du marbre de Delaplanche, l'*Aurore*, dans la manière franche et saine, qui est la bonne; non plus que le *Portrait de jeune homme*, d'après Calcar, souventes fois gravé, mais pas toujours aussi largement et avec autant de sincérité que par le burin de M. Dezarrois. Dans l'étude de femme gravée par M. Deblois d'après la peinture de M. Doucet, l'eau-forte se marie au burin de façon très intelligente, et des deux procédés concertants résulte un harmonieux effet de coloration et de délicatesse. M. Boisson a dépensé beaucoup de patience dans une série de vignettes destinées à l'illustration d'un livre, mais sans grand succès : c'est le seul éloge qu'on en puisse faire, les dessins originaux qu'il avait à traduire étant, du reste, parfaitement insignifiants; dans un autre ordre de sujet, la *Vierge de Séville*, de Murillo, ne l'a guère mieux servi.

L'eau-forte originale a en M. Delauney un de ses plus fervents adeptes; pour l'ingénieux artiste il est un thème de prédilection : Paris, ses quais, ses monuments, dont il excelle à varier l'aspect pittoresque et à noter les effets les plus divers; cette fois, il expose une vue de Notre-Dame avec la perspective du fleuve et de la pointe de l'île Saint-Louis, par un temps de pluie : l'effet est curieux et l'éclairage très habile. Les deux paysages de M. Fonce, l'un à l'eau-forte, l'autre à la pointe-sèche, sont des œuvres d'une sérieuse valeur; la seconde notamment, intitulée le *Marais d'Amiens,* est exécutée dans une tonalité bien savoureuse et avec un sentiment sincère de la nature. Le *Shakespeare* de M. Léopold Flameng est un admirable portrait, vivant et expressif, dont l'éminent artiste a fait une création vraiment originale. M. Huault-Dupuy excelle à interpréter la physionomie pittoresque des vieux monuments; la *Tour Gabrielle, au Mont-Saint-Michel*, et le *Château des Noulis* (*Anjou*) lui ont fourni deux sujets d'étude à l'eau-forte fort intéressants. Il faut noter encore, parmi les eaux-fortes originales, un *Clair de lune,* d'un bel effet, par M. Lucien Gautier; une série de croquis par M. Ardail, qui manie la pointe avec une rare habileté et parfois une expression très intense dans ses figures; la jolie vue du *Lac d'Enghien* de M. Trinquier; la planche fort remarquable de M. Lopisgich, et le *Portrait de Paul Huet*, gravé par le fils du grand paysagiste avec une finesse et un accent de vérité très expressifs.

Le *Rubens par lui-même*, de M. Mathey, est certainement une des eaux-fortes les plus remarquables de ce Salon, la peinture du maître y est interprétée avec la largeur de facture qui convenait. M. Henri Lefort n'a pas été heureux dans la gravure de *la Sieste*, par Courbet; l'exécution est lourde, les plans mal établis; rien, au surplus, qui rappelle la maîtrise de l'œuvre originale. La *Bohémienne,* gravée par Mlle Larivière d'après Fildès, est une chose exquise. Le jeune talent de M. Charles Giroux s'est encore affirmé dans sa reproduction du tableau de Greuze, *A l'amitié.* M. Gaujean triomphe dans la minutie du détail, son portrait de femme d'après Lawrence est d'une exquise délicatesse. La *Grève des mineurs,* de M. Roll, est reproduite par M. Fornet, de façon vraiment magistrale. Le *Rembrandt* de M. Coppier est surprenant de vérité. Dans le *Midi* de M. de Billy, d'après Debat-Ponsan, il faut louer la franchise du procédé, mais on regrette

qu'il aille jusqu'à la sécheresse. Corot n'a pas d'interprète plus délicat que M. Brunet-Debaisnes, l'eau-forte de *la Tempête* a des nuances exquises et conserve à merveille le sentiment de l'original. Quant à M. Laguillermie, il est décidément un des maîtres contemporains de l'eau-forte; on souhaiterait que son talent s'employât à l'interprétation d'autres œuvres que celles des membres de la Royal Academy. M. Milius est autrement intéressant quand il reproduit M. Jules Breton que lorsqu'il s'applique patiemment à la défroque des reîtres qui ont fait la célébrité de M. Roybet; c'est encore une preuve irrécusable de l'influence, peut-être inconsciente, qu'exerce l'œuvre originale sur celui qui s'évertue à la traduire. L'exposition de M. Courtry nous en donne un nouvel exemple : son estampe de la *Salomé* de M. Stevens a une tout autre saveur que celle que lui a inspirée le *Général* de Meissonier. Du *Portrait de Mme Jarre* par Prudhon, M. Lucien Quarante a fait une excellente eau-forte, ainsi que M. Toussaint, de la *Martyre* de M. Henner.

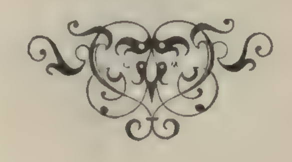
On est vraiment déconcerté par l'habileté dont les graveurs sur bois font preuve depuis quelques années; souvent même cette habileté dans le maniement d'un outil ingrat par lui-même, leur fait tenter des tours de force, et ils y réussissent merveilleusement, convenons-en. Mais, au demeurant, que sert-il de faire des prodiges de dextérité pour obtenir des résultats dont le moins stérile est, — grâce à des artifices compliqués et à certains « trucs » de tirage, employés à l'impression des « fumés », — de produire, au premier aspect, l'illusion de l'eau-forte? Par là on obtient quelques rares épreuves péniblement venues, tirées avec un soin méticuleux, et qu'enveloppe un flou tout à fait séduisant; mais que le bois soit rendu à sa fonction normale, laquelle est de fournir un tirage courant, et l'image perd sa netteté et sa vigueur. Ainsi compris et tel que l'ont importé dans nos Salons les graveurs américains, le procédé de la gravure sur bois sort de son rôle essentiel et pratique, et nous ferait regretter la gravure sur bois de jadis, fine, précise, concrète, dont les vignettes de Lavoignat restent comme le type caractéristique, s'il ne se rencontrait, parmi nos graveurs français, quelques artistes qui s'inspirent toujours des saines traditions. De ce nombre on peut citer les bois de MM. Bazin, de Ruaz, Lemoine, Mmes Jacob-Bazin, Leluc, Genty, M. Guzman et, par-dessus tous autres, ceux d'un maître en ce

genre, M. Baude qui a exposé deux gravures admirables d'après Rembrandt, son auteur de prédilection, et dont il est en passe de devenir décidément le traducteur-juré. Le savoir-faire de M. Florian est toujours surprenant de même que sa souplesse pour interpréter les originaux de caractères les plus divers. Il serait injuste de passer sous silence les mérites de MM. Mouchon, Quesnel, Dochy, M[lle] Gabrie, M. Duplessis qui a pénétré toutes les roueries du métier, M[lle] Jane Mirman, — cet art est décidément en faveur auprès des artistes féminins, — qui a fièrement, reproduit un Ribot, et M. Maurand dont un bois donne, jusqu'à l'illusion, l'effet du fusain qu'il s'est donné mission de représenter, d'après l'original de M. Lhermitte : que restera-t-il aux procédés photographiques si la gravure sur bois, comme en ce dernier cas, prétend lutter avec eux pour la perfection du fac-similé ?

Une des pièces les plus importantes parmi les lithographies est le *Thomas d'Aquin* gravé par M. Maurou, d'après la belle aquarelle de M. Jean-Paul Laurens, dans la dimension même de l'original ; la gamme des blancs et des noirs conserve à l'œuvre sa grande allure et son puissant caractère, et l'effet en est parfaitement rendu sans qu'il ait rien perdu de sa largeur et de son expression. M. Audebert a lithographié un superbe tableau de Guillaumet, la *Seguia ;* le travail est consciencieux et habile, on y souhaiterait un peu plus de légèreté et de transparence. Il y a une extrême saveur d'exécution dans le portrait d'homme de M. Voisin. Le *Saint Sébastien* de M. Ribot, comme toutes ses œuvres, du reste, se prêtait à merveille à la reproduction en lithographie ; M. Guillon en a tiré un très heureux parti, parce qu'il s'est attaché à suivre docilement la manière dans laquelle est traitée l'œuvre originale. M. Mesplès a représenté *la Mi-Carême à la Salpêtrière ;* sa composition est bien exécutée, mais il a cédé à la tendance caricaturale dans sa préoccupation d'accentuer le réalisme de cette scène plutôt attristante que grotesque. La *Balancelle espagnole* de M. de La Pinelais présente des effets de lavis intéressants ; l'artiste a tiré un très habile parti de ce procédé délicat et précieux. De M. Pécheux, une autre marine est d'un fort joli effet. Les deux lithographies de M. Sirouy d'après Delacroix n'ont pas toute la vigueur et l'ampleur que l'on souhaiterait ; la *Justice de Trajan* accuse une froideur et une sécheresse qui sont loin du sen-

timent de l'original. L'observation est très exacte et l'exécution très fine dans la scène pittoresque de M. Coeylas, *Regardant les baigneurs*. L'étude originale de M. Dubois-Menant, *Avant l'orage*, montre de réelles qualités de sincérité, de composition et de facture. M. Damourette alourdit outrageusement une œuvre exquise, la *Source* d'Ingres; si l'on touche à cette suave et idéale figure, il faut le faire d'une main autrement légère et plus respectueuse de la pensée du maître. Notons enfin la série de lithographies originales de M. Dillon, l'un des artistes qui auront le plus contribué à remettre en honneur ce genre auquel les connaisseurs avisés reviennent avec raison, ainsi que le constatait M. Germain Hédiard, dans l'étude qu'il publiait naguère, ici même, sur l'exposition de la lithographie à l'École des Beaux-Arts; et notre excellent collaborateur pouvait l'affirmer avec d'autant plus de satisfaction que ce mouvement en faveur de l'art lithographique est un peu son œuvre; il nous est même permis d'en revendiquer, pour lui, la méritoire initiative, car les articles qu'il a donnés dans *l'Artiste* sur *les Maîtres de la lithographie* et dont il prépare la continuation, auront largement contribué à cette renaissance. Voici déjà que, secondant ces louables efforts, s'organise une société des *Peintres-lithographes*, qui se donne pour mission de produire un album périodique où elle publiera une collection de lithographies originales. La collaboration des artistes les plus estimés est dès maintenant assurée à cette publication. Nous reviendrons prochainement sur ce projet pour en annoncer l'organisation définitive et dire quels artistes y doivent apporter leurs concours.

(*A suivre.*) PIERRE DAX.





UN NOUVEAU LIVRE SUR REMBRANDT



Le livre en question a cela d'original et de complètement inattendu, qu'il est dirigé contre le grand peintre hollandais. La postérité a de ces retours qui sont comme les remous passagers d'une marée montante d'admiration : M. Max Lautner est, paraît-il, un juriste de Breslau, qui s'occupe aussi de science et qui a été amené par hasard à écrire un gros volume in-8, intitulé : *Qui est Rembrandt ?* Cette question signifie pour lui : « Quel est le peintre qui a réellement produit les ouvrages actuellement attribués à Rembrandt ? »

S'il était, là-dessus, de l'avis de tout le monde, il n'aurait pas écrit un gros volume sous ce titre un peu étrange, qui ne risquera pas de passer inaperçu.

Vous pensez sans doute que Ferdinand Bol est un des meilleurs élèves de Rembrandt, qui, à partir de 1650 environ, tournant au vent de la mode, abandonna le chemin tracé par son maître pour se jeter tête baissée dans les idées nouvelles, c'est-à-dire dans la peinture sans ombres ni lumières, imitée de l'art italien de ce temps-là ? M. Max Lautner vous dira que vous êtes dans une erreur complète et que Bol fut, de son temps, un artiste bien autrement grand que Rembrandt. Celui-ci était, dit-il, un assez habile graveur, mais un peintre médiocre, ignorant le dessin et même la perspective. La preuve, c'est que la plupart des chefs-d'œuvre attribués à Rembrand « portent des

signatures de Bol tracées avec la hampe du pinceau dans la couleur fraîche ». M. Lautner donne, à l'appui de son dire, les reproductions d'un grand nombre de signatures photographiées d'après les tableaux. Malheureusement on ne peut déchiffrer ces signatures qu'à la condition de se les être fait préalablement indiquer. La vérité est que ces prétendues signatures sont des coups de pinceau, des craquelures du vernis, des accidents quelconques, où on peut lire ce qu'on veut, comme dans les formes des nuages.

Le malheur est, aussi, qu'étant certain d'avoir retrouvé le véritable auteur de tant d'ouvrages célèbres, M. Lautner a voulu prouver *a priori* ce que l'observation lui avait démontré. Réunissant tous les documents favorables à sa thèse, glissant inconsciemment sur ceux qui auraient pu la détruire, il s'est servi de tout ce qu'il avait sous la main pour prouver que, d'une part, Ferdinand Bol était une âme noble, un homme d'une conduite irréprochable, un grand artiste, etc. tandis que Rembrandt était un artiste sans volonté et sans énergie pour le travail, un débauché et un homme malhonnête en affaires, incapable par conséquent de produire les nobles ouvrages qu'on lui attribue. M. Lautner a parlé comme un avocat chargé de défendre Bol et de démolir la partie adverse.

En Allemagne, quelques personnes ont pris le livre au sérieux. Un historien d'art bien connu, M. C. von Lützow, a même publié dans la *Kunst-Chronick* un article très éloquent sur M. Lautner et ses idées. D'autres personnes moins autorisés, le professeur Hermann, M. Max Kahlbeck, etc., considèrent comme écroulé tout l'ancien édifice de l'histoire de l'art hollandais. Mais M. Moes, dans une brochure intitulée : *Un moderne Erostrate;* M. A. Bredius, dans deux articles du *Spectator* hollandais et dans une note des *Münchner neueste Nachrichten;* enfin, M. W. Bode, dans la *Norddeutsche allgemeine Zeitung*, ont opposé aux idées de M. Lautner des arguments irréfutables.

La bataille a été sérieuse. Il faut bien qu'elle l'ait été, pour qu'un historien d'art tel que M. Bredius, après un premier article railleur, ait cru de son devoir de revenir deux fois à la charge en moins de cinq semaines. Mais aujourd'hui il ne reste plus rien du livre de M. Lautner, dont la gloire aura été très éphémère. Si M. Lautner est un homme énergique, il s'apercevra de son erreur; mettant à profit les

notions d'histoire de l'art qu'il a acquises pendant les « cinq années de préparation de son livre » ; instruit d'ailleurs, par son présent échec, de la nécessité d'employer en fait d'histoire une méthode plus rigoureuse, il pourra peut-être mériter un jour la notoriété que son livre vient de lui acquérir d'un seul coup. La plus grosse difficulté sera peut-être pour lui d'apprendre à se connaître en peinture, de se rendre compte que le modelé d'un nez a plus d'importance dans un tableau que toutes les « pensées » du monde. Mais on nous assure qu'il est jeune. Avec du temps et de la volonté, il complétera peut-être son bagage scientifique et artistique. C'est le meilleur souhait que nous puissions lui adresser, et très sincèrement, car sa bonne foi est évidente.

E. D.-G.





LES LETTRES DE DAVID D'ANGERS

A SON AMI LE PEINTRE LOUIS DUPRÉ [1]



IEN de ce qui a trait à la vie d'un grand artiste ne peut paraître indifférent à quiconque s'intéresse à son œuvre, et ne saurait être négligé par celui qui prétend étudier cet œuvre avec l'esprit critique qui caractérise la tendance actuelle du siècle. Dans cet ordre d'informations, bien des points obscurs ou mal connus, bien des circonstances demeurées d'abord mystérieuses, qui s'éclairent et s'expliquent par tel fait ignoré jusque-là, par tel détail qu'un renseignement nouveau vient à révéler, ont prouvé, avec une évidence sur laquelle il serait banal d'insister, l'intérêt et l'importance des témoignages émanant directement d'individualités acquises à l'histoire, ou de leurs contemporains : c'est-à-dire les divers documents historiques ou biographiques que notre temps s'évertue à mettre au jour, sous les noms de « mémoires », « journal », « souvenirs », « correspondance ». A cette catégorie de documents appartiennent les *Lettres de David d'Angers à son ami le peintre Louis Dupré*, que vient de publier, sous la forme d'une plaquette très artistique, le fils même du grand statuaire, dans sa pieuse et louable préoccupation, toute à l'honneur du grand nom qu'il porte, de servir la mémoire de son père, et

(1) Un volume publié avec préface et notes par M. Robert David d'Angers, et orné de portraits et gravures. (Paris, 1891 ; Charavay, éditeur.)



J. Dupré del — Photogravure Goupil

Pierre Jean David d'Angers

Villa Medicis 1814

avec la généreuse ambition d'accroître le domaine de notre art national (1).

La plupart de ces lettres sont datées de Rome où le sculpteur résidait en qualité de pensionnaire de l'Académie de France à la Villa Médicis. Le destinataire en était un peintre, jeune aussi, qui alors habitait Naples et avec lequel David s'était lié d'une étroite et solide amitié durant la première période de son séjour à Rome. Des renseignements fournis sur Louis Dupré par M. Robert David, il résulte qu'il naquit à Versailles en 1789, fut l'élève de Louis David, devint en 1811 le peintre du roi de Westphalie, et mourut à Paris en 1837. « Dans une lettre écrite de Rome à son ami l'avoué Masson, il parle de David d'Angers en ces termes : « Un sculpteur qui a tout fait et « reçu de la nature pour soutenir le nom de David qu'il porte. »

Dans ces lettres le sculpteur entretient son ami de ses projets, de ses découragements, et surtout de son art. Il en fait la préoccupation de son existence, il y reporte toutes ses pensées, s'accusant avec une sorte de remords de ses faiblesses de cœur, bien explicables à son âge. Parfois il adresse à son correspondant des conseils, désireux de lui assurer le profit de sa propre expérience et de ses études personnelles. Ainsi, au sujet d'un tableau auquel Dupré travaillait :

... Je vous dirai donc que votre composition ne me paraît pas très bien, que le dernier changement que vous venez de faire subir à votre Homère me paraît très sage. Si je vous envoie ces deux croquis, ce n'est pas pour vous engager à changer, c'est pour vous donner la preuve de ce que je trouve du plaisir à m'occuper de vous. Et puis, quelquefois plusieurs idées en font naître une bonne...

La tête de l'Homère doit être pleine d'inspiration et exprimer l'admiration. Il était la tête appuyée sur sa main, alors la main doit conserver la même expression. Je donnerais à la main qui tient la lyre une expression vive. Je voudrais savoir quel est le motif du bras tendu de l'Achille, dans votre esquisse. J'ai cru qu'il posait une couronne sur la tête d'Homère. Je vais vous dessiner l'Achille de profil, je vous dessinerai la tête avec le casque comme je le ferais. Si vous n'avez pas la tête d'Homère, dites-le moi, je vous en ferai un petit croquis. Rappelez-vous bien, mon cher Dupré, qu'il est de votre intérêt de travailler

(1) C'est aussi dans cette double intention que M. Robert David d'Angers, en 1885, faisait don au musée du Louvre du magnifique ensemble des médaillons en bronze sculptés par son père, composé de plus de cinq cents portraits, part importante du glorieux héritage artistique paternel.

avec ardeur à ce tableau. Si vous faites tout votre possible, je réponds d'avance qu'il vous fera le plus grand honneur. D'ailleurs c'est fort heureux que vous ayez ce tableau-là à faire parce que vous mettrez à profit les études que vous avez faites. Je vous assure que je voudrais bien avoir une figure en marbre à faire ! En me donnant de l'émulation, cela me tirerait du bourbier où je suis... Inspirez-vous, pour dessiner vos figures, des belles choses antiques qui y ont rapport, mais surtout prenez garde de faire *raide.*

Rappelez-vous qu'il n'y a rien de si souple que les belles figures antiques et qu'il serait mieux de copier la nature servilement que de croire la corriger en faisant des contours de convention. Quand vous aurez le modèle, copiez-le, sans vous inquiéter d'autre chose. Par exemple, il y a des cas où il faut que le sentiment travaille, comme à l'Achille, vous lui ferez des pectoraux très amples, le col solide pour caractériser la force. Vous vous rappellerez que le bras, à l'endroit du deltoïde, doit être très large et au biceps, puis diminuer par gradation en arrivant à la main. Il faut aussi laisser briller les grandes lignes principales du corps, pour faire large. Dans les figures antiques, ce qui leur donne un aspect de grandeur, c'est que les détails sont sacrifiés aux grandes masses. Les pectoraux sont bien accusés, les dentelés sont extrêmement passés et doux . Toutes les parties du corps suivent la même règle, les cheveux, les mains, les pieds, etc. C'est le vrai principe pour *faire grand.*

Dernièrement, à Pœstum, vous avez vu que l'architecture des anciens était subordonnée à ce principe. Surtout, mon bon ami, copiez le modèle. Vous vous rappellerez aussi ces lignes droites de cheveux qui, en opposition avec des lignes courbes, donnent du caractère. Je vous engage aussi à ne pas faire comme la plupart des peintres qui font des Philoctète, des Ajax, tout blancs, comme s'ils avaient été vêtus à notre manière.

Travaillez le plus que vous pourrez, mon cher Dupré, à consolider votre talent. Rappelez-vous que c'est le vrai moyen d'acquérir le vrai bonheur. Je devrais dire *travaillons*, mais j'ai honte de parler de moi, parce que je suis un lâche, d'autant plus lâche que la nature m'avait peut-être doué d'un peu de facilité pour mon art ; je vous dirai donc, mon bon ami, que je n'ai rien fait depuis que vous êtes parti. J'ai fait la connaissance de deux femmes qui ne m'ont pas laissé le temps de donner un coup de crayon. Fort heureusement que je me réveille de ma léthargie et que je rougis de ma faiblesse...

De pareils remords, au sujet de quelque liaison passagère à laquelle s'était laissé entraîner le jeune sculpteur, feraient sourire sans doute les artistes de ce temps-ci, dont le scepticisme complaisant ne s'alarme guère, en général, de la périlleuse influence que peuvent exercer les distractions ou les préoccupations mondaines sur leur carrière artistique. Aujourd'hui cette sévère intransigeance est bien démodée : le

moyen de servir deux maîtres à la fois est devenu, semble-t-il, d'une pratique facile.

Le sincère abandon que met David dans ces confidences et le besoin de s'adresser à son ami en toute intimité et à cœur ouvert amènent, un jour, sous sa plume, au courant d'une lettre, cette déclaration touchante en sa spontanéité ingénue :

> A présent, je pense à une chose ; comme je tutoie des personnes avec lesquelles je suis peu lié, le mot de *vous* me fait peine à écrire quand c'est pour *toi*. Ainsi donc dorénavant nous nous dirons *toi, senza ridere sa*.

Après avoir quitté Rome pour aller à Londres, où il ne fait qu'un rapide séjour et d'où il vient à Paris, il est bientôt hanté par l'obsédant souvenir de l'Italie ; et cette nostalgie lui fait écrire ces lignes :

> ... Je n'ai pas le courage de me faire une raison sur cet article. Jouis, mon cher ami, de ce beau pays, car ce sont les plus belles jouissances que tu auras dans ta vie. Parcours, la nuit, le Campo Vaccino. Pour moi, je m'applaudis beaucoup de mes promenades du Colisée, j'ai acquis là des souvenirs qui me consoleront des ennuis de ce monde. J'ai souvent passé plus de deux heures assis dans le petit chemin qui conduit à ce couvent qui est sur le mont Palatin. Si je ne m'étais pas laissé dominer par ma passion pour les femmes, les quatre années que j'ai passées à Rome auraient été les plus belles de ma vie ; mais je suis trop *outré* dans mes goûts, je ne sais jamais m'arrêter à propos...

Elle est tout entière définie dans ce dernier aveu, la nature enthousiaste et prompte à l'entraînement, du jeune David. Par la suite, trempée par les épreuves de la vie, mais sans se démentir un instant, elle s'est passionnée exclusivement pour l'art et pour les grandes idées ; elle s'est noblement affirmée durant cette glorieuse carrière que M. Henry Jouin a si bien retracée dans le bel ouvrage biographique qu'il a publié sur le grand sculpteur. Ces lettres complètent à merveille la physionomie de celui-ci et la maintiennent dans une singulière unité d'aspect, en nous éclairant sur l'époque de sa vie la moins connue. Lorsque la renommée est venue consacrer le talent d'un artiste, l'attention publique va à lui avec le succès. Tout autres sont les débuts. Des heures de lutte et de découragement, de toute cette période obscure où l'artiste se cherche, où il hésite, doute de

soi et parfois désespère, les biographies gardent peu de traces. D'autant moins que lui-même, dès que la notoriété se fait autour de son nom et que ses contemporains commencent à rendre justice à son mérite, il a tôt oublié l'amertume des déceptions d'antan et au prix de quels efforts s'achète un peu de gloire.

J. A.



La mort d'Epaminondas, bas-relief par DAVID D'ANGERS.
(Premier prix de Rome, 1811.)



CONDOTTIERE



CHRONIQUE



N sait que le conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts, fut appelé, en ces derniers temps, à examiner un vœu, émis par le congrès des œuvres et institutions féminines, demandant « qu'il soit créé à l'École des Beaux-Arts une classe spéciale, séparée des hommes, où la femme pourra, sans blesser les convenances, recevoir le même enseignement que l'homme, avec faculté (dans les conditions qui règlent cette école) d'être admise à tous les concours d'esquisse ayant pour conséquence l'obtention du prix de Rome ». Ce vœu fut admis, en principe, par le conseil supérieur de l'École. La question fut ensuite soumise au conseil supérieur des Beaux-Arts, qui nomma une commission chargée de l'examiner et composée de MM. Spuller, le comte H. Delaborde, de l'Institut, Alexandre Dumas, Paul Dubois, Jules Comte, Léopold Flameng, Tétreau, président de section au Conseil d'État, et Louvrier de Lajolais.

Dans la séance où la commission a examiné cette proposition, M. Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, a d'abord déclaré que le conseil supérieur de l'École, bien que favorable à l'idée que les jeunes filles doivent, avec le concours de l'État, avoir pour leur éducation artistique les mêmes facilités que les jeunes gens, a estimé qu'il était impossible de donner cette éducation aux femmes, à l'École des Beaux-Arts. En conséquence, M. Dubois fut invité par l'administration à établir un projet d'organisation et de budget pour la création d'un enseignement destiné aux femmes, analogue à celui des jeunes gens. La réalisation de ce projet, en écartant le prix d'achat ou de location du local, coûterait une somme de 7,500 francs pour le mobilier et 134,600 francs par an pour l'entretien du personnel et les frais du matériel.

M. Spuller, qui présidait, a alors expliqué le but de la commission : « La mission de la commission, a-t-il dit, est de soumettre au conseil supérieur des Beaux-Arts un rapport et des conclusions sur la question. Il y a donc lieu d'examiner s'il convient d'admettre les femmes à suivre l'enseignement supérieur donné aux hommes à l'École des Beaux-Arts, et, dans le cas de l'affirmative, s'il est, en principe, acceptable de donner cet enseignement dans le même établissement et dans quelles conditions et quelle mesure certains cours pourraient être communs. »

M. Tétreau s'est montré un partisan résolu des revendications du congrès des œuvres et des institutions féminines. « La France, a-t-il dit, ne saurait refuser aux femmes ce qui leur est accordé en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Amérique, où il a été constaté, en outre, que l'ouverture des cours communs aux deux sexes n'a donné lieu à aucune critique et à aucune constatation que les convenances aient été froissées. Il suffit de parler du South Kensington Museum, où les cours communs de dessin d'après l'antique et le modèle vivant sont régulièrement fréquentés par une nombreuse assistance d'hommes et de femmes, sans que la pudique Angleterre se soit émue d'une promiscuité qu'on prétend redoutable et dont rien n'est encore venu révéler le danger. »

M. le comte Delaborde s'est associé à la prise en considération de la partie du vœu qui exprime le désir des femmes d'accéder à un enseignement supérieur d'art comme celui dont profitent les hommes; mais il entend faire ses réserves en ce qui concerne les prix de Rome.

Puis M. Alexandre Dumas a fait observer que s'il est juste d'accorder aux femmes le même privilège qu'aux hommes, il sera prudent, lors de la réglementation des cours, de tenir compte du caractère, du tempérament et des habitudes des femmes françaises, qu'on ne saurait comparer à ceux des Anglaises ou des Américaines; il ne croit pas, si l'on admet la proposition, qu'il soit possible d'ouvrir les ateliers et les cours de l'École des Beaux-Arts aux jeunes filles en commun avec des jeunes gens qui ont jusqu'à présent affecté de vivre avec une extrême liberté, inconciliable avec le contact des femmes.

Enfin, M. Louvrier de Lajolais a manifesté la crainte qu'en ouvrant facilement l'accès d'une école supérieure des Beaux-Arts aux jeunes filles, on provoque un redoutable déclassement. Pour quelques rares femmes qui pourront devenir des artistes de mérite, comme elles auraient pu l'être sans l'École, il est à croire qu'un trop grand nombre de celles qui auraient modestement, mais utilement tiré des ressources d'un enseignement approprié aux industries d'art, ne résisteront pas à la provocante séduction de se croire appelées à de hautes destinées. Au moins conviendrait-il, a-t-il dit, de rendre très difficile, par de sérieuses épreuves, l'entrée dans la nouvelle section de l'École.

La commission a décidé de soumettre au conseil supérieur des Beaux-

Arts les conclusions suivantes : « Le conseil supérieur des Beaux-Arts est d'avis, avec le conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts, que les jeunes filles puissent, avec le concours de l'État, trouver pour leur éducation artistique les mêmes facilités que les jeunes gens. Mais il estime qu'il est de toute impossibilité de donner cet enseignement aux femmes à l'École des Beaux-Arts, dans l'état actuel du logis, de l'organisation et des ressources de cette école. Il appartient à l'administration seule de concilier ces intérêts. »

Le conseil supérieur des Beaux-Arts, réuni en séance plénière sous la présidence de M. Bourgeois, a entendu le rapport de la commission, fait par M. Louvrier de Lajolais, et en a adopté les conclusions.

Dans la même séance, le conseil a approuvé les modifications suivantes. proposées au règlement de l'Académie de France à Rome, par la commission qui avait été nommée à cet effet :

Dorénavant, les élèves de première année ne seront plus tenus à rester qu'à Rome et dans l'Italie, sans distinction de régions, tandis qu'avant ils devaient rester dans l'Italie centrale.

La copie de 3e année qu'ils ne devaient faire qu'en Italie, pourra être faite dans tous les pays de l'Europe, la France exceptée, après autorisation préalable du directeur de l'Académie.

Enfin, le projet de restauration d'un édifice ancien fait par les élèves-architectes de quatrième année, autrement dit envoi définitif, pourra être fait également dans tous les pays, sauf la France, avec autorisation du directeur de l'Académie.

La séance suivante, présidée par M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a été consacrée à l'examen du rapport élaboré par la sous-commission spéciale sur la création d'une caisse des musées.

Nous avons fait connaître, en son temps, le texte d'une proposition de loi présentée à la Chambre par un certain nombre de députés, et qui tendait au même but. Le gouvernement a repris pour son compte ce projet et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avait, en conséquence, chargé le conseil supérieur d'examiner cette question et de préparer un projet de loi destiné à être soumis aux Chambres. Rappelons que la création d'une caisse des musées a pour but de pourvoir aux acquisitions d'œuvres d'art d'une importance exceptionnelle et qui ne pourraient être effectuées sur les crédits annuels alloués par le budget.

D'après les conclusions du rapport, les musées qui peuvent être admis à la répartition des fonds provenant de la fondation projetée, sont : 1° le Louvre ; 2° le Luxembourg ; 3° le musée de Versailles ; 4° le musée de Saint-Germain ; 5° le musée céramique de Sèvres ; 6° le musée des Gobelins.

La caisse des musées constitue une personne civile et peut recevoir des dons et des legs. Ses ressources se composent du produit de la vente des diamants de la Couronne, qui, avec les intérêts capitalisés, s'élève aujourd'hui à près de 8 millions ; d'une somme de 400,000 francs provenant des legs Sévène et Bareilher et immédiatement disponible, et des dons et legs dont la caisse pourra être l'objet à l'avenir ; enfin, du produit des entrées payantes que la sous-commission propose d'instituer pour les musées, palais et édifices nationaux, les jeudis, dimanches et jours de fêtes exceptés. Tous les fonds versés à la caisse des musées seront inaliénables et placés en rente sur l'État. Les arrérages pourront être reportés d'un exercice à l'autre, et si, en fin d'année, le crédit disponible n'est pas employé ou épuisé, le reliquat appartiendra au crédit de l'année suivante, et ainsi de suite. Les achats réalisés par la caisse des musées devront toujours conserver un caractère exceptionnel ; les acquisitions ne pourront être inférieures à un chiffre fixé soit par un article du projet de loi, soit par un règlement administratif.

Les acquisitions seront faites par le ministre après avis d'une commission de 18 membres, dite *des acquisitions*, ainsi composée : 1° le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le directeur des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membres de droit ; 2° deux sénateurs, deux députés, nommés par décret du président de la République, sur la proposition du ministre ; 3° dix membres, nommés également par décret et choisis parmi les personnes que désignent leurs travaux ou leurs connaissances spéciales, dont moitié au moins pris parmi les membres du conseil supérieur des Beaux-Arts. L'initiative des propositions d'achat appartient au directeur des musées nationaux. Le conservateur du musée ou du département intéressés prend part, avec voix délibérative, aux séances de la commission.

Ce sont là les principales conclusions du rapport, qui ont été l'objet d'un échange d'observations. Le conseil supérieur y a apporté quelques modifications : la plus importante s'applique à celle des dispositions qui admettait à la répartition des œuvres acquises les seuls musées nationaux ; le conseil a décidé que tous les musées de l'État y seraient admis sans distinction. En outre, le principe des entrées payantes, pour certains jours de la semaine, dans les musées nationaux, réclamé dans le rapport, a été rejeté. Le ministre aura à statuer en dernier ressort sur toutes ces propositions.

La dernière séance qui a été tenue par le conseil supérieur des Beaux-Arts, était présidée par le ministre. On y a discuté le rapport présenté par la sous-commission chargée d'étudier les réformes à introduire dans la direction et l'administration des manufactures nationales. Après quelques modifications au texte du rapport, le conseil a émis les vœux suivants : 1° maintien de Sèvres comme manufacture de porcelaine, en affirmant son

caractère artistique; 2° création d'un laboratoire d'études pour la céramique; 3° création d'une école d'application décorative à la céramique; 4° création d'une école d'application technique à la céramique; 5° prépondérance de la direction artistique dans les manufactures.

Le premier vœu a été motivé par l'impossibilité pratique de créer une école sans conserver la manufacture, étant donnés les frais que cette combinaison aurait occasionnés. On craignait également de voir passer à l'étranger une partie de l'habile personnel de Sèvres. Quant au laboratoire, il ne doit pas être public, mais ouvert seulement au personnel de la manufacture pour le compte des particuliers, ainsi que cela existe aux laboratoires des écoles des Mines, des Ponts et Chaussées, etc. Les deux écoles d'application sont destinées à recevoir un petit nombre d'élèves entretenus par les municipalités, chambres syndicales, etc. En dernier lieu, la prépondérance de la direction artistique dans les manufactures est suffisamment expliquée par le but qu'on y poursuit et par ce fait qu'en plaçant les manufactures dans la dépendance du ministère de l'Instruction publique, on a bien montré qu'on voulait en faire des établissements d'éducation artistique.

L'Académie des Beaux-Arts a réparti le prix Bordin comme suit : 1er prix, à M. Emile Hervet ; 2e prix, à M. Jean de Fustec ; mention honorable, à M. Achille Calon : le sujet du concours était : *Démontrer la vérité ou l'erreur de la pensée de Pascal sur la peinture, etc.* — Le prix Brizard (marine) a été attribué, à l'unanimité, à M. Raymond Moisson, pour ses deux tableaux exposés aux Salon des Champs-Elysées. — Le prix Maxime David (miniature), à M. Barly pour ses deux miniatures, exposées au même Salon. — Le prix Desprez (sculpture), à M. Gauquié pour sa *Diane*, statuette en marbre, et son buste en bronze, également exposés aux Champs-Elysées.

Un legs destiné à la fondation d'un prix biennal de 5.000 francs, a été fait à l'Académie par M. Hougueville. Ce prix, suivant les intentions exprimées par le testateur, sera décerné alternativement par les Académies des Sciences et des Beaux-Arts.

Ont été élus membres correspondants étrangers : dans la section de peinture, M. Pradilla, de Madrid, en remplacement de M. Bendemann; dans la section de sculpture, M. Salmson, de Genève, en remplacement de M. Fache; dans la section de musique, M. Grieg, de Copenhague, en remplacement de M. Gade; dans la section d'architecture, M. Balat, de Bruxelles, en remplacement de M. Sarti, et M. Martenot, de Rennes, en remplacement de M. Durand.

Les candidats au fauteuil de M. Chapu, membre de la section de sculpture, décédé, étaient, dans l'ordre où ils étaient présentés par la

section compétente : en première ligne, M. Antonin Mercié; en deuxième ligne, M. Fremiet; en troisième ligne, M. Allar; en quatrième ligne, M. Marqueste; en cinquième ligne, M. Injalbert. A cette liste, les noms de M. Cugnot et Peynot avaient été ajoutés par l'Académie. Au premier tour de scrutin, M. Mercié a été élu par 20 voix sur 34 votants; M. Frémiet a obtenu 10 voix; M. Allar, 1; M. Cugnot, 3.

L'Académie, ayant à statuer sur l'attribution du grand prix de Rome pour la composition musicale, a entendu l'exécution des cantates composées par les cinq candidats admis au concours, et dont le sujet était l'*Interdit*, scène lyrique par M. Ed. Noël. L'audition a eu lieu dans l'ordre suivant, établi par tirage au sort :

1° M. Lutz, élève de M. Guiraud, 1er second grand-prix en 1890. Interprètes : Mlle Blanc, MM. Mazalbert et Renaud.

2° M. Fournier, 2e grand-prix en 1889, élève de feu Delibes. Interprètes : Mme de Nuovina, MM. Piroïa et Dubulle.

3° M. Andrès, élève de M. Guiraud, concourant pour la premièr efois. Interprètes : Mlle Lépine, MM. Clément et Dubulle.

4° M. Silver, 2e second grand-prix en 1890, élève de M. Massenet. Interprètes : Mme Fiérens, MM. Cossira et Fournets.

5° Enfin, M. Bondon, élève de Massenet, concourant pour la première fois. Interprètes : Mlle Marcella Pregi, MM. Lorrain et Baudoin.

Après huit tours de scrutin en ce qui concerne le premier grand prix, le jugement a donné les résultats suivants : premier grand prix, M. Silver ; — premier second grand prix, M. Fournier ; — mention honorable, M. Andrès.

Les résultats du concours de peinture pour le prix de Rome sont les suivants :

Grand-prix : M. Lavalley (Alexandre-Claude-Louis), né le 9 août 1862, à Paris, élève de MM. Cabanel, Maillot et Bouguereau (premier second grand-prix en 1886).

Premier second grand-prix : M. Dechenau (Adolphe), né le 19 juin 1868, au Dezaret, commune de Saint-Ambreuil (Saône-et-Loire), élève de MM. Jules Lefebvre, Boulanger, Benjamin Constant.

Deuxième second grand-prix : M. Etcheverry (Hubert-Denis), né le 21 septembre 1867, à Bayonne (Basses-Pyrénées), élève de M. Bonnat.

Le concours de sculpture pour le prix de Rome a été jugé comme suit :

Grand-prix : M. Sicard (élève de M. Cavelier), 2e second grand-prix en 1890.

Premier second grand-prix : M. Lefebvre (élève de M. Cavelier).

Deuxième second grand-prix : M. Desruelles (élève de MM. Falguière et Lanson).

L'Académie a fixé au 31 octobre, sa séance publique annuelle; elle a désigné M. Gustave Larroumet pour prendre la parole en son nom à la séance des cinq Académies.

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous trouvons celle de M. Camille Doucet, secrétaire perpétuel de l'Académie française, au grade de grand-officier.

Sont promus au grade d'officier : M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts; M. Ritt, directeur de l'Opéra; M. Henri de Bornier, auteur dramatique.

Sont nommés chevaliers : MM. Maurice Tourneux, Emile Pouvillon, Edmond Haraucourt, hommes de lettres; Ribierre, chef de cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; Roëhn, chef de bureau au même ministère; Adrien Demont, Lucien Doucet, Pierre Lagarde, Fernand Pelez, Paul Baudouin, Émile Saintin, artistes peintres; Peynot, Ferrary, statuaires; Lecouteux, graveur; Louis Legendre, Édouard Cadol, auteurs dramatiques; Paul Lacome, André Messager, compositeurs de musique; Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts.

M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a conféré avec la commission du budget, au sujet du budget des Beaux-Arts pour 1892.

Le ministre a défendu l'école nationale de Sèvres contre les critiques formulées par divers membres. Il a dit qu'au cours du voyage qu'il venait de faire à Limoges, il avait pu constater les progrès réalisés par la manufacture de Sèvres et mis à profit par l'industrie privée. C'est, dit-il, grâce aux recherches incessantes faites dans les laboratoires de Sèvres, que l'industrie privée maintient, en France et à l'étranger, la supériorité de notre porcelaine dure. Il a réclamé le temps nécessaire pour étudier les réformes d'organisation intérieure et procéder au choix du nouvel administrateur.

Le directeur des Beaux-Arts a fourni des explications sur l'organisation des musées nationaux et les réserves d'œuvres d'art de l'État. Il a été décidé qu'une visite au dépôt de la rue de l'Université aurait lieu prochainement et le ministre y a convié ceux des membres de la commission qui voudraient bien l'accompagner.

En ce qui concerne l'école de Rome, le ministre a déclaré qu'il avait modifié le règlement dans un sens plus libéral et notifié cette décision à l'Académie des Beaux-Arts, chargée d'en assurer l'exécution. Désormais les élèves auront le droit d'exécuter non plus seulement dans les musées d'Italie, mais dans tels musées d'Europe qu'ils jugeront préférables, les

copies qu'ils doivent envoyer en France. De même, les architectes auront le droit de rapporter des copies des monuments d'Orient et d'Égypte, au lieu d'être limités aux monuments grecs et romains.

La ville de Versailles a inauguré solennellement la statue de Houdon. Ce marbre est l'œuvre du sculpteur Tony Noël; M. Fabier, architecte, en a composé et dressé le piédestal.

La cérémonie d'inauguration était présidée par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, qui a prononcé, pour la circonstance, le discours très goûté et non moins applaudi, qu'on a lu plus haut. M. Alphonse Bertrand, président de l'Association littéraire et artistique de Versailles, à laquelle est due l'initiative de l'érection de ce monument, et le maire de Versailles ont aussi pris la parole. A son tour, le comte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a prononcé un discours au nom de la Compagnie, qui compta Houdon parmi ses membres; il s'est exprimé en ces termes :

Après ce qui vient d'être dit sur le grand artiste dont ce monument achève aujourd'hui de consacrer la gloire, il serait au moins superflu de relever à nouveau des titres et de rappeler des chefs-d'œuvre présents, à l'heure où nous sommes, au souvenir et à la pensée de chacun. Je ne me donnerai pas cette tâche inutile; mais, interprète des sentiments de l'Académie des Beaux-Arts, j'ai le devoir de saluer en son nom, avec un respect profondément reconnaissant, la mémoire d'un des hommes qui l'ont le plus honorée par la dignité du caractère comme par l'éclat du talent. Houdon a, pendant plus de trente années, appartenu à notre Compagnie. Il y était entré, à l'époque même de la fondation de l'Institut de France, avec David et Méhul, avec quelques autres maîtres illustres encore, nommés par arrêté du Gouvernement d'alors pour former le noyau des diverses sections de la future classe des Beaux-Arts, et pour procéder, sous leur propre responsabilité, à l'élection de ceux qui devaient ensuite y siéger auprès d'eux.

Quoi de plus naturel, d'ailleurs, quoi de plus légitime que l'autorité exceptionnelle qu'on lui reconnaissait ainsi? Certes, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, aucun sculpteur n'avait, autant que lui, accru au dedans et propagé au dehors la gloire de notre art national; aucun ne jouissait d'une réputation personnelle aussi vaste que celle qu'il s'était acquise depuis le temps où il exécutait à Rome son admirable *Saint Bruno* ou, un peu plus tard, à Paris, son incomparable statue de *Voltaire*, jusqu'au jour où il complétait, en 1791, par le buste de *Mirabeau*, cette belle série de bustes en terre cuite ou en marbre qu'il avait ouverte par celui de *Diderot*, vingt ans auparavant. Il était donc en 1795 un des chefs tout désignés d'avance, un des ancêtres de droit, pour ainsi dire, qu'il convenait de donner à la famille naissante et qui devaient pendant les années suivantes, mêler, au grand profit de tous, les souvenirs de leur riche passé aux preuves faites dans le présent et aux succès obtenus par des talents plus jeunes. Houdon a assez vécu pour que, — sans parler d'autres artistes nés vers la même époque, — David d'Angers et Pradier aient pu devenir ses confrères. Dans l'histoire de l'Académie, il représente à la fois la période de ses commencements et celle où ses traditions ont achevé de s'établir; où, tout en se renouvelant à certains égards, l'art, tel qu'il l'avait lui-même compris et pratiqué, va être continué par des successeurs dignes de recueillir son héritage. Aucun d'eux, ni alors, ni plus tard, n'a été tenté de contester la puissante utilité des exemples légués par Houdon à notre école, et ceux-là même n'ont jamais hésité à le tenir pour leur maître qui eussent été ou qui seraient, aujourd'hui encore, le plus près de paraître ses égaux.

Soixante-trois ans se sont écoulés depuis la mort de Houdon. Quatre fois, dans cet espace de temps, le fauteuil qu'il avait occupé a changé de destinataire, tandis que le

personnel des autres sections se renouvelait dans les mêmes proportions ou, souvent, à des intervalles plus courts encore. La génération académique à laquelle les anciens confrères de l'illustre sculpteur avaient fait place a elle-même disparu, ou n'a plus parmi nous que de rares représentants; mais, quels qu'aient pu être ces changements successifs, le souvenir de Houdon n'en est pas moins resté vivace et unanimement vénéré dans cette Académie dont il avait été l'un des fondateurs. Les membres qui aujourd'hui la composent tiennent à honneur de se dire les descendants d'un aussi noble aïeul. En venant, devant ce monument dédié à sa mémoire, apporter le tribut de leurs hommages, ils ne font donc que remplir un devoir de piété filiale, en même temps qu'avec vous, Messieurs, avec tous ceux qui ont au cœur l'amour de la France et le zèle patriotique de ses gloires, ils applaudissent à la consécration publique et définitive d'un des plus beaux talents dont notre pays puisse s'enorgueillir.

Enfin M. Delaunay a dit, avec le charme et l'esprit qu'on lui connaît, les vers que M. Jules Claretie avait composés pour la représentation qui fut donnée dans la salle de théâtre de Trianon, au bénéfice de la statue. Au jour de cette représentation, M. Delaunay, indisposé, avait dû s'excuser. La poésie de M. Claretie fut réservée alors pour le jour où le monument serait inauguré; elle est intitulée : *La Comédie à Trianon.*

Non ! Depuis qu'il est des théâtres
Dont la Muse, la lyre en main,
Vers des jeux sombres ou folâtres
Aux foules apprit le chemin;
Que Thespis, lasse de voyage
Et par le soleil étouffant,
Sous quelque verdoyant ombrage
Arrêta son char triomphant,

Je ne crois pas que sur la terre
Nul autre théâtre ait été
Aussi digne d'être chanté,
D'être fêté, d'être vanté
Que ce théâtre solitaire
Depuis un siècle déserté.

— Mais pour vous dire son histoire,
Plutôt que l'austère Clio,
Il faudrait à sa douce gloire
Le chantre de Fortunio.
Lui seul, en ses rimes légères,
Conterait le flot gracieux
De déesses et de bergères
Pour qui ces murs avaient des yeux :
« Les grandes dames radieuses
Les rois, les princes, les prélats,
Et les marquis à grands fracas,
Et les belles ambitieuses
Qui d'amour s'y parlaient tout bas...

« Que de duchesses, de caillettes,
De talons rouges, de paillettes,
Que de soupirs et de caquets,
Que de grands seigneurs, de laquais,

Que de plumets et de calottes,
De falbalas et de culottes, »
Se pressèrent dans ce décor
Étincelant d'azur et d'or!

C'était ici le doux empire
Des sourires et de l'amour
Et, disait-on, Flore et Zéphire
En composaient toute la cour.
On y venait, loin de la ville,
Cacher en toute liberté
La grandeur et la majesté
Que célébrait l'abbé Delille.
Au trône on préférait l'ormeau
Sous lequel, en claire toilette,
La reine Marie-Antoinette
Ayant pour sceptre une houlette
Semblait la reine d'un hameau.

Pour coiffure un chapeau de paille,
Pour falbalas un tablier,
On fuyait l'ennui de Versaille,
Et, dans ce décor familier
Que chérissait la cour entière,
La Souveraine était laitière,
Caraman était jardinier.

Séjour plein d'ombre et de mystère!
Là, plus d'une idylle à Cythère
Comme un gai ruisseau prit son cours.
Puis ici, dans ce petit temple
Or et blanc, parsemé d'Amours,
Pèlerin attendri, contemple
— Ou plutôt écoute tout bas —
Rousseau, ce Wagner d'un autre âge,
Jouant son *Devin du Village*...
Devin qui ne devinait pas!
Là-bas, très loin, dans la bruyère,
Par l'été chaud ou l'hiver froid,
Le paysan de La Bruyère
Peinait sur le dur sillon droit.
Si Colin disait sa souffrance,
Le vrai Colin — l'épouvantail —
Vite on ouvrait un éventail...
Et l'éventail cachait la France!
Le peuple? La foule... un détail!
Quelques-uns disaient : un bétail!

Hier laitière, à présent actrice,
La Reine a changé de caprice
Et nous la retrouvons encor
Sous ces lambris de neige et d'or
Comédienne d'une troupe
Où vos noms paraissaient en groupe,
Coigny, Lauzun et Luxembourg.

O l'artistique République
Où les grands seigneurs tour à tour
Gaîment se donnaient la réplique,
Où, des sots bravant le haro,
Pimpant apparut Figaro !
O la charmante République !

Renais, fantôme gracieux
Du siècle charmant et futile
Où la sagesse des aïeux
Préférait l'aimable à l'utile ;
Où, dans un décor printanier,
La belle, dont l'Amour se joue,
Passait, une mouche à la joue
Et des roses à son panier ;
Où, parmi les odeurs exquises
Et dans la poudre des cheveux,
Sur l'éventail clair des marquises
Flottaient des serments et des vœux.
Siècle dont Boucher fut l'Apelle ;
Siècle des roses et des lis,
Dont ce temple coquet rappelle
Les plaisirs, hélas ! abolis ;
Siècle dont la gaîté fut brève,
Aux clairs matins d'avril pareil,
Et dont la mémoire est un rêve
D'amour furtif et de soleil !

Spectre gracieux d'un autre âge
Par qui ce séjour est hanté,
Houdon attendait un hommage,
Lui, le sculpteur de la beauté !
Pourquoi ne pas tirer de l'ombre,
Pour que son nom y soit fêté,
Ce théâtre désert et sombre
Où soudain renaît la clarté ?
Afin que la sérénité
Vienne à son fantôme morose,
Faisons jaillir, effort tremblant,
Des trois marches de marbre rose,
Le bloc exquis d'un marbre blanc !

A son Foyer dont elle est fière,
Où le soleil de l'Art a lui,
La Comédie a, grâce à lui,
Voltaire à côté de Molière.
Marbre ou bronze, pierre ou métal,
Que Noël pour lui s'évertue !
Houdon a donné la statue :
Nous lui donnons le piédestal !

Pour la circonstance, M. Claretie avait ajouté à ses vers le *post-scriptum* suivant :

C'était là-bas, dans la pénombre,
Que devaient être dits ces vers,
Faits pour le théâtre un peu sombre,
Et non pour les cieux grands ouverts...

Il leur fallait l'ombre secrète,
La scène remplie à demi
Et la complicité discrète
D'un petit auditoire ami.
Mais, de Trianon à Versaille,
Ont-ils, ces vers sans lendemain,
Perdu leur parfum ? O semaille
Des aubépines en chemin !...
Au marbre, qu'un doux reflet dore,
Nous les offrons comme à l'autel.
Ils peuvent célébrer encore
Le sculpteur à l'Œuvre immortel
Puisque, désormais, près de Hoche,
Le héros au sabre vermeil,
Se dressera sous le soleil,
Après le soldat sans reproche,
L'artiste au ciseau sans pareil !...

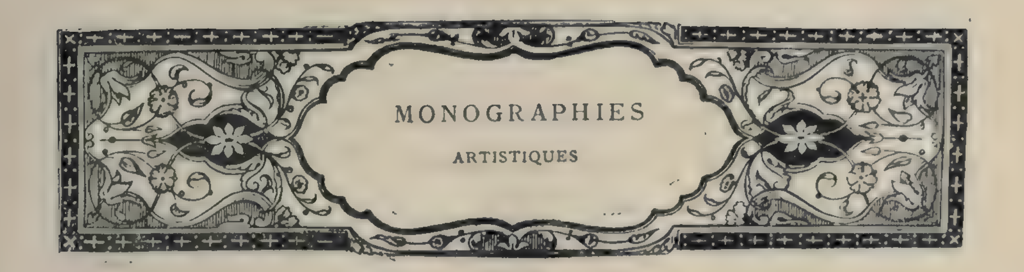
Cette jolie poésie a été fort goûtée, et l'interprète dont l'art de diction la faisait admirablement valoir, fort applaudi.

Sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre a décidé que les Gobelins allaient exécuter, pour la Comédie-Française, dix tapisseries représentant autant de scènes prises dans le répertoire. Ces tapisseries pourront être utilisées pour la décoration murale et même, à l'occasion, pour décorer la scène du Théâtre-Français. Les artistes désignés pour en composer les sujets sont : M. Galland, pour *le Cid;* M. Doucet, *Iphigénie;* M. Gustave Courtois, *le Misanthrope;* M. Pelez, *les Folies amoureuses;* M. G. Claude, *Zaïre ;* M. Clairin, *le Jeu de l'amour et du hasard :* M. Raphaël Collin, *le Mariage de Figaro;* M. F. Humbert, *Hernani ;* M. Besnard, *On ne badine pas avec l'amour ;* M. Le Blant, *l'Aventurière.* Les bordures de chaque tapisserie seront composées par M. Galland et seront accompagnées du médaillon de l'auteur dramatique à l'œuvre duquel le sujet principal de chaque tapisserie aura été emprunté.



Le directeur gérant, JEAN ALBOIZE.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



LA MÈRE DE REMBRANDT



OSMAËR, dans son grand ouvrage qui, malgré de récentes et inappréciables découvertes de documents d'archives, reste encore la source où l'on peut indéfiniment puiser des détails sur la vie de Rembrandt, donne le plan d'un coin de la vieille ville de Leyde, emprunté à la collection de cartes manuscrites qui se trouve aux Archives et qui est connue sous le nom de *Livre des rues*. On y voit à vol d'oiseau les remparts que baigne le Rhin, le pont qui traverse le fleuve pour donner accès dans la ville par la *Porte Blanche,* le moulin et la maison du père de Rembrandt, sans aucun doute celle où naquit, en 1606, le grand artiste hollandais. Cette maison dont les deux façades regardent l'est et l'ouest, fut très probablement l'atelier du jeune peintre, car les moulins hollandais, on le sait, sont beaucoup trop étroits pour servir d'ateliers.

Orlers, ancien bourgmestre de Leyde, a publié en 1641 une *Description* de cette ville, dans laquelle il parle aussi des peintres qui l'ont habitée ou illustrée. Voici, d'après la traduction de Vosmaër, ce

qu'il dit de notre peintre : « *Rembrandt van Rijn*, fils de Harmen Gerritszoon et de Neeltgen Willems van Suydtbrouck, est né dans la ville de Leyde le 15 juillet de l'an 1606. Ses parents l'ayant envoyé à l'école pour lui faire apprendre ensuite la langue latine et pour le conduire à l'Académie leydoise..., il n'y eut nulle envie ni désir, parce que ses tendances naturelles le portaient toujours vers l'art de peindre et de dessiner; pour quoi iceux ont été forcés de reprendre leur fils de l'école, et de le conduire et mettre en apprentissage chez un peintre suivant son désir, afin d'apprendre chez lui les premiers fondements et les principes. Suivant cette résolution, ils l'ont conduit chez le peintre de mérite maître Jacob Isaacksz van Swanenburch, pour être enseigné par lui, chez lequel il est resté à peu près trois années; et comme pendant ce même temps il avait tellement progressé, que les amateurs de l'art en étaient tout émerveillés, et qu'on put voir assez qu'avec le temps il deviendrait un peintre éminent, ainsi son père a trouvé bon de le mettre en pension et de le conduire chez le peintre renommé P. Lastmam, demeurant à Amsterdam, afin que par lui il fût conduit et enseigné encore plus loin et mieux.

« Ayant été chez lui environ six mois, il a trouvé bon d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise; et il y a si bien réussi qu'il est devenu un des peintres les plus renommés de son siècle. Comme son art et son ouvrage plaisaient extrêmement aux habitants d'Amsterdam, et comme il était maintes fois sollicité d'y faire soit des portraits, soit d'autres tableaux, il a trouvé convenable de se transporter de Leyde à Amsterdam, et est parti par conséquent d'ici vers l'année 1630, et y a pris sa demeure, et y réside encore en cette année 1641. »

Voilà des renseignements précis et précieux. Bien que cela nous écarte momentanément de la mère du peintre, faisons un peu à leur sujet l'école buissonnière.

Feu A.-D. de Vries avait trouvé dans la liste des élèves de l'Université de Leyde, pour l'année 1620, et, si je ne me trompe, pour le 20 mai, un Rembrandt âgé de *quatorze* ans. L'âge concorde parfaitement; si notre Rembrandt est né le 15 juillet 1606, il avait quatorze ans moins quelques semaines en 1620. C'est donc vers la fin de 1620 ou en 1621, après avoir quitté l'Université, que Rembrandt Harmensz commença ses trois premières années d'apprentissage de

la peinture; et, par conséquent, c'est vers la fin de 1623 ou en 1624 qu'il partit pour achever ses études chez Lastman à Amsterdam.

Mais ici se trouve un point douteux. Est-il possible que le jeune homme, si précoce qu'il fût, ait abandonné ses études six mois plus tard, à peine âgé de dix-huit à dix-neuf ans? — On nous répondra que les règlements de plusieurs ghildes ou confréries de peintres permettaient à l'élève de devenir maître, de signer ses tableaux, d'avoir atelier et boutique, après trois ans d'apprentissage. Mais c'étaient sans doute trois ans d'un apprentissage plus sérieux que celui que l'on pouvait faire chez Swanenburch, artiste bien médiocre. Jusqu'à plus ample informé, nous admettrons provisoirement qu'Orlers peut s'être trompé en parlant de six mois.

Du reste, voici encore un argument en faveur de notre opinion. Rembrandt, d'après Orlers, serait revenu à Leyde au bout de six mois, soit, au plus tard, en 1624 ou au début de 1625. Or, les premiers ouvrages de Rembrandt comme peintre sont datés de 1627; comme graveur, de 1628. Qu'aurait-il fait pendant ces deux ou trois ans? Rien. C'est trop peu. Tout s'arrange, au contraire, si Rembrandt, après être resté trois ans, terme réglementaire, chez Lastman, est rentré dans sa ville natale vers la fin de 1626 ou le commencement de 1627. De cette façon, les premiers ouvrages du peintre coïncident assez convenablement avec les dates ci-dessus, et le jeune homme, revenu pour « étudier et exercer la peinture seul et à sa propre guise », emploie en effet son temps selon ses désirs.

Disons aussi un mot de la durée de son séjour à Leyde. Elle a été un peu plus longue que ne le croit Orlers. En effet, un de ses biographes plus récents, Houbraken, sujet à caution, il est vrai, au point de vue de l'exactitude, dit nettement (1) dans la biographie de Gérard Dou, que le maître de celui-ci, Rembrandt, quitta Leyde en 1631. M. Bode, par l'examen des portraits faits vers cette époque, avait donné pour la date de ce déménagement la fin de 1631 ou le commencement de 1632. Enfin M. Bredius a publié un document qui prouve qu'en juin 1631, Rembrandt habitait encore Leyde.

De l'ensemble des faits il résulte donc que le jeune peintre, déjà

(1) Voir dans *Oud Holland* (VIII, 3) un article sur les biographes de Rembrandt, par M. Emile Michel.

rentré d'Amsterdam à Leyde au commencement de 1627, ou un peu avant, y resta jusque dans la seconde moitié de 1631. C'est pendant cette période que nous allons le voir à l'œuvre.

Il vivait évidemment chez ses parents; c'est la seule façon d'expliquer comment il a pu faire poser si souvent son père et sa mère, non seulement pour lui, mais encore pour ses élèves, Gérard Dou par exemple. Ses parents n'étaient pas des gens pauvres. Vosmaër raconte en détail leurs affaires de famille, achats, ventes, héritages; il nous les montre possédant plusieurs maisons, une grande partie du moulin par propriété indivise, un jardin d'agrément sur le Rhin, de l'autre côté de la *Porte blanche*, un autre jardin non loin de la ville. La mère n'avait rien d'une paysanne. Au moment où nous sommes arrivé, elle approchait de la soixantaine, et certains portraits d'elle donnent l'impression d'une riche bourgeoise aux traits légèrement empâtés, au visage sillonné de rides précoces et nombreuses (qui évoquent irrésistiblement à l'esprit l'idée de la « pomme cuite »), mais où domine un grand air de bonté et l'expression d'une finesse pénétrante. La maman du futur grand peintre était une maîtresse femme, voilà ce qu'on peut affirmer d'après ses effigies. J'ai sous les yeux, dans la collection des eaux-fortes, sept aspects de ce visage intéressant.

Les premiers ouvrages de Rembrandt sont signés d'un monogramme bien connu. Basan, qui ne prétendait pas avoir la priorité de cette petite trouvaille, avait déjà fait remarquer que ce monogramme était formé de la combinaison des deux lettres *R H* et signifiaient *Rembrandt Harmens zoon* ou fils de Harmen. M. W. Bode a ajouté une autre remarque, fort ingénieuse, à celle-ci. Le trait horizontal qui complète le monogramme forme avec le trait de droite de l'*H* une lettre *L* qui signifie *Leydensis*. Le monogramme entier, dans sa brièveté, signifie donc tout au long : *Rembrandt*, *fils de Harmen*, *de Leyde*.

Les portraits gravés de la mère de Rembrandt embrassent une période de cinq ans, deux d'entre eux remontent à 1628, c'est-à-dire à un moment où le jeune artiste n'avait probablement pas vingt-deux ans. Ils sont signés l'un et l'autre *R H L 1628*, avec le chiffre *2* à l'envers.

Auquel donner la préférence ? Ils sont fort beaux tout les deux.

Ici je m'arrête un instant pour déplorer la fâcheuse manie des

faiseurs de catalogues. Au milieu du siècle dernier, Gersaint en avait écrit un qui fut complété et publié après sa mort, en 1751, par Halle et Glomy. Cinq ans après, Pierre Yver publia un supplément à ce catalogue, corrigeant des erreurs, ajoutant des renseignements nouveaux. En 1797, Adam Bartsch, conservateur du Cabinet des Estampes de Vienne, enrichit prodigieusement le stock des faits connus ; il décrivit non seulement les estampes, mais les différents états de chacune d'elles. C'était, pour ainsi dire, une création nouvelle : il était donc légitime que Bartsch fît des changements dans les numérotages. Mais à partir de ce moment, les catalogueurs auraient eu pour devoir absolu de conserver cette classification, qui se décomposait comme suit : — I. Portraits de Rembrandt ; — II. Ancien Testament ; — III. Nouveau Testament ; — IV. Saints ; — V. Sujets allégoriques ; — VI. Gueux et mendiants ; — VII. Sujets libres ; — VIII. Paysages ; — IX. Portraits d'hommes ; — X. Têtes d'hommes de fantaisie ; — XI. Portraits de femmes ; — XII. Griffonnements. C'était une classification artificielle, soit ; plus ou moins discutable, soit encore. Mais tous les autres, Claussin, Wilson, Ch. Blanc, Dutuit, Middleton, sous prétexte qu'elle n'était pas parfaite, firent d'autres classifications qui différaient à peine de celle-ci, et qui pourtant en différaient assez pour mettre de l'embrouillamini dans les comptes, pour créer d'innombrables erreurs (1). Aussi faut-il bénir du fond du cœur M. Rovinsky, l'auteur du catalogue le plus récent et le plus complet qui existe (nous en parlerons une autre fois), pour avoir eu la sagesse de revenir à la classification de Bartsch, au lieu d'en créer encore une nouvelle qui aurait, il est vrai, mis son nom dans toutes les bouches mais aurait fait maudire ce nom bien souvent.

(1) Ainsi, il y a quelques semaines, M. Bode, un chercheur rompu au métier, ayant à parler d'une eau-forte qui devait représenter un frère de Rembrandt, la signala comme étant le nº 358 de Bartsch. Je cherchai l'épreuve au nº indiqué, et j'y trouvai un portrait de vieille femme. Je cherchai alors en tâtonnant, à tous les chiffres qui pouvaient ressembler à celui là : 338, 258, 385, etc., etc. Après une demi-heure d'efforts, je finis par où j'aurais dû commencer : j'examinai un à un les portraits d'homme, cherchant celui qui répondait au signalement... Rien encore ! Une inspiration du ciel ou du hasard me fit alors chercher aux griffonnements : l'eau-forte était *Bartsch*, 370, qui correspondait à *Dutuit*, 358 ! M. W. Bode avait mis le chiffre exact, mais s'était trompé de catalogue. Que celui à qui pareille mésaventure n'est pas arrivée vingt fois lui jette la première pierre.

Donc le plus ancien portrait gravé de la mère de Rembrandt, parmi les deux datés de 1628, doit être une tête cataloguée : *Bartsch*, 352 ; *Dutuit*, 340 ; *Ch. Blanc*, 192 ; *Middleton*, 6 ; etc. C'est une tête de face, coupée au ras du menton par le bord inférieur de la plaque. Les yeux à demi baissés, avec cette expression vaguement profonde que les longues poses donnent aux modèles, coiffée d'un capuchon blanc qui projette une ombre sur le front, éclairée très obliquement de haut en bas et de droite à gauche de manière à ce que toute la moitié droite, sauf la pommette, soit dans la demi-teinte. Du premier coup, dans ce métier si difficile de l'eau-forte, ce jeune homme presque imberbe avait résolu le problème ; il avait exprimé avec des hachures la construction intérieure et la souplesse d'épiderme d'un être vivant ; il en avait traduit l'expression propre ; et par-dessus tout cela, il avait versé l'harmonie du clair-obscur.

On trouvera peut-être que nous avons mis beaucoup de bonne volonté dans ce choix d'un premier morceau déjà parfait. Mais non, les dates sont là, et la seconde planche datée de la même année (*Bartsch*, 354 ; *Ch. Blanc*, 193) est encore plus remarquable. Cette fois, l'artiste semble n'avoir eu aucune peine à écrire son œuvre sur le vernis ; on suit dans ce portrait l'improvisation sûre d'elle-même, qui ne trace pas un seul trait sans en connaître d'avance toute la valeur, qui donne à son dessin autant de fermeté peut-être, mais certainement beaucoup plus d'esprit. Et comme le travail marchait vite ; comme le modèle, tenu en bonne humeur, n'avait pas eu le temps de se fatiguer à garder la pose, la résultante de tous ces hasards favorables a été une œuvre exquise, celui de tous les portraits de la mère de Rembrandt où l'on voit le mieux, et de beaucoup, quelle femme supérieure, intelligente, bonne, fine, spirituelle, expérimentée, elle devait être à cette époque de sa vie.

Tant de choses dans un petit portrait en buste, dont on couvrirait la tête avec une pièce de deux sous ? Oui, tant de choses, ni plus, ni moins. Il existe par le monde beaucoup de portraits de reines qui donnent moins que celui-ci l'impression de noblesse et de finesse, convenable aux portraits de ce genre ; et si, par impossible, vous n'aviez jamais vu de portrait de Catherine II, de Marie-Thérèse ni de la mère de Rembrandt, on pourrait facilement vous faire croire que cette eau-forte, griffonnée près d'une fenêtre à petits carreaux dans

une petite pièce d'une maison bourgeoise, représente une de ces deux grandes souveraines. Et ne dites pas que l'artiste a peut-être flatté son modèle ! Rembrandt ignorait absolument, il devait même ignorer toute sa vie les élégances du grand monde, et quand il a fait ce portrait, songez qu'il avait à son service la vieille expérience d'un garçon de vingt-deux ans à peine !

Des temps moins heureux arrivent. Nous sommes en 1630. Le père vient de mourir. La mère, assise dans la même chaise et devant le petit guéridon rond que nous sommes destiné à rencontrer plus d'une fois, pose encore devant son fils. Mais ni l'artiste ni le modèle ne sont à leur affaire, et l'art s'en ressent. Voici la mère au bandeau de veuve, les mains dans ses gants noirs, un grand voile noir sur la tête et vêtue d'une pelisse de fourrure (*B.*, 348). Son visage est morne et insignifiant, modelé par des tailles sans souplesse. Le seul mérite de cette planche est de nous montrer pour la première fois la signature *Rembrandt f.* qu'il n'avait jamais employée avant la mort de son père, et dont il ne fera un usage habituel qu'à partir de 1633.

La *Vieille femme au voile noir* (*B.*, 343) est le portrait de sa mère après la fin du deuil ou, en tout cas, de la période du deuil qui exigeait le bandeau. Ce portrait, signé *R H L f.*, est une œuvre très soignée, mais point supérieure. « Elle manque de ballon », dirait un habitué du ballet.

Il y a, du moins, une intention, une recherche de vie et d'expression, dans le buste (*B.*, 349) avec un voile noir sur la tête, les yeux baissés, la main gauche sur la poitrine. Ici, encore un petit mystère : Rovinsky, beaucoup plus complet que tous les autres, signale cinq états différents de cette planche, et s'exprime comme suit à propos du cinquième : « Ve état ; la planche est retouchée au burin de tailles uniformes et récemment. Une héliogravure de cet état se trouve dans l'*Œuvre de Rembrandt* de M. Dutuit. » Or, dans cette héliogravure, le modelé de la tête et de la main est large, franc, sobre. J'aurais cru à un état antérieur, bien positivement de la main du maître, plutôt qu'au résultat de remaniements récents. Ce petit problème ne peut se résoudre que par la comparaison des épreuves originales. Je me contente de la signaler en passant. L'eau-forte est signée *R L 1631*.

La *Vieille femme coiffée à l'orientale* est signée *R H L 1631;* quoique de la même année que la précédente, elle lui est postérieure, car elle est d'un moment où le deuil était fini. La mère a posé, cette fois, avec sa pelisse bien connue, mais avec une coiffure bizarre, le chignon entouré d'une écharpe brodée ou bariolée, dont les bouts lui retombent largement sur les épaules, et qui lui a valu sa bizarre appellation. Un des biographes de Rembrandt raconte qu'il aimait à orner ses modèles de toutes sortes de costumes de fantaisie, et qu'il passait quelquefois des heures entières à en combiner les couleurs, à en modifier les plis, les dessinant jusqu'à cinq ou six fois avant de prendre une décision définitive. La mère de Rembrandt est représentée ici de profil à droite (*B.*, 348), la main droite sur les bras du fauteuil, la gauche tenant un lorgnon dont on voit le cordon. Elle a repris l'embonpoint que la mort de son mari avait fait notablement diminuer, comme on le voit par les trois eaux-fortes précédentes. Elle n'a plus l'expression de verdeur intellectuelle que lui donne l'un des portraits de 1628; mais on sent qu'elle a repris au moins une partie de sa sérénité. Ce portrait est remarquable par le caractère du dessin, sans être tout à fait supérieur.

Le mot « supérieur » n'est pas trop fort pour exprimer ce que vaut le dernier des sept portraits gravés. Celui-ci est postérieur au départ du jeune peintre pour Amsterdam, car il est signé *Rembrandt f 1633.* A-t-il été fait pendant un des voyages que l'artiste a dû souvent renouveler d'Amsterdam à Leyde pour revoir sa famille ? Est-ce une planche exécutée auparavant, qu'il aurait un peu reprise deux ans après ? Nous n'en savons rien. Ce qui est positif, c'est que cette simple tête, coupée au ras du menton comme la plus ancienne, et représentant la vieille femme de trois quarts à droite, les yeux à demi baissés, en capuchon blanc, réunit en elle les qualités diverses des deux planches de 1628, la largeur de modelé, la souplesse de chairs de la première et la merveilleuse acuité de caractère du dessin de la seconde. C'est la vie même, vue par un grand artiste, et l'on songe, en la regardant, à ces paroles d'un peintre contemporain, Sandrart : « Dans la représentation des personnes âgées, de leur peau, de leur chevelure, il mettait en œuvre beaucoup de peine, de patience et de savoir, de façon qu'elles avaient une grande réalité. » Et encore : « Il ne savait pas seulement rendre à merveille la simplicité de la nature, mais

aussi l'orner par des effets naturels, par le coloris et un relief vigoureux, surtout dans des figures à mi-corps ou de vieilles têtes... »

Supposez que l'œuvre entier de Rembrandt fût détruit, qu'il n'en restât que cette petite tête ; mieux encore, que de cette tête il restât seulement la partie inférieure, nous croyons qu'en examinant le simple trait sinueux qui joint les commissures des lèvres de cette vieille femme, on pourrait dire : « Rembrandt est un des plus grands dessinateurs qui aient jamais existé. »

La peinture, avec ses problèmes plus complexes, serait-elle plus difficile à pousser à la perfection que le dessin tout seul, qui est cependant moins riche en moyens d'expression ? Nous serions tenté de le croire, car, dès sa première jeunesse, à peine majeur, Rembrandt a créé par l'eau-forte, comme nous venons de le voir, de véritables chefs-d'œuvre ; tandis qu'il a dû encore travailler plusieurs années avant que le même mot pût être appliqué à ses œuvres peintes.

(A suivre.) E. DURAND-GRÉVILLE.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

XX

Nicolas Poussin (*Suite*).

PERLAN-POISSAN



INGULIÈRE et double méprise : l'éditeur des lettres du Poussin a vu Thibaut Poissan où il n'était point ; il ne l'a point vu là où on le rencontre à chaque page de la Correspondance. Quand le Poussin (le 30 mai 1641) dit, à propos des « profils et modénatures », de la Galerie : « Nous ne trouvons autre sculpteur que M. Perlan pour modeler ce qu'il sera nécessaire, mais l'on le guidera le mieus que l'on poura, affin qu'il puisse seconder nos intentions » ; quand, le 29 juin 1641, il ajoute : « J'ay fet des modelles de cire que j'ay baillés à monsieur Parlan, affin de faire modeler les piédestaus dudit ornement de la gallerie », l'éditeur déclare que ce nom a été mal lu ou mal écrit par le copiste des lettres originales et qu'il s'agit de « Thibaut Poissan le sculpteur architecte, né en 1605, conseiller de l'Académie en 1663 et mort en 1668 ». Le pauvre copiste est accusé

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890, *passim*, mars, avril, mai, juin et juillet 1891.

cette fois très à tort, car on vient de voir que le Poussin a fort bien écrit *Perlan* et *Parlan*, non *Poissan*, et il faut chercher ce nom d'un sculpteur ornemaniste parmi ceux des gagistes du Roi, qu'à défaut des comptes des bâtiments du Roi, non encore régularisés pour cette époque, nous énumère sommairement la *Liste des artistes, et artisans employés à l'embellissement et à l'entretien des chateaux royaux de 1605 à 1656, etc.*, publiée par J.-J. Guiffrey, dans les *Nouvelles Archives de l'art français,* année 1872.

L'auteur du *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* avait signalé avec sagacité cette erreur de Quatremère de Quincy, substituant dans son édition de la Correspondance du Poussin (lettres du 30 mai et 29 juin 1641), le nom de Thibaut Poissant à celui de Perlan qui lui était inconnu. Or, Jal avait relevé en plus d'un acte de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, le nom de Perlan, sculpteur et fondeur, employé par Poussin à modeler d'après les cires qu'il lui avait baillées pour les piédestaux de la Grande-Galerie. Henry Perlan (le registre porte *Perlent*), « fils de Blaise Perlent et de Françoise Messier », avait été baptisé le vendredi 4[e] avril 1597, ayant pour parrain « Toussain Perlent M[e] Orfeure ». « Henry Perlan mourut en 1662. Il était de la famille d'André, Pierre et Toussaint Perlan, marchands orfèvres qui vivaient sur la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois ». Jal, rencontrant ce nom dans l'*Histoire de Paris* de Sauval, s'était rappelé la ligne de l'*Enciclopedia* de Zani : « Perlan. S. i. B. Fon. f. 1660 », c'est-à-dire : « Perlan sculpteur en bronze et fondeur français, florissait en 1660 », et il ajoutait : « Ami intime de Jacq. Sarazin, Perlan jeta en moule les anges qui portaient au ciel le cœur de Louis XIII, figures dont les têtes, les bras et les jambes étaient d'argent et tout le reste de bronze (église des jésuites de la rue Saint-Antoine), et le tombeau du prince Henri de Condé, ouvrage de Sarazin, exécuté par ordre du président Perrault, pour la même église. Le 11 août 1647, il tint, avec la femme de Sarazin, une fille de Michel Corneille, le père. Ce jour-là, il signa *Henry Perlan.* Le 22 juin 1648, il fut parrain de Henry, un des sept enfants de Sarazin. »

La confusion qui substitue l'un à l'autre les noms des deux artistes, a gagné jusqu'à Clarac. Dans le *Musée de Sculpture* (t. I[er], p. 499) ne lit-on pas : « Les chapiteaux des colonnes et les autres orne-

ments des bains d'Anne d'Autriche étaient en bronze doré, travaillé avec le plus grand soin par Poissant que Sauval nomme à tort *Perlant*, sculpteur et ciseleur de talent, qui est cité dans les lettres du Poussin et dans les *Entretiens* de Félibien? Les trumeaux et tout le reste de la salle ornés de stucs rehaussés d'or par Tritani et Arudini, artistes italiens très habiles (mis ailleurs, pour la Grande-Galerie, sous la direction du Poussin), offraient des paysages de Patel et de Fouquières... » Comme Guillet de Saint-Georges, si copieux en détails sur les œuvres de Th. Poissan, ne parle nullement de sa participation aux travaux des bains d'Anne d'Autriche, il est certain qu'il s'agit ici de ciselures de Perlan et non de Poissan.

Transcrivons enfin, dans la *Liste des artistes des châteaux royaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain, etc.* (*Nouvelles Archives*, 1872, pages 42-3), le trop court mais très précis extrait de J.-J. Guiffrey : « Henry Perlan, sculpteur et excellent fondeur en bronze, pour ses gages, la somme de huit cens livres dont il sera payé entièrement, attendu son mérite et le service actuel qu'il rend à Sa Ma[té], cy — VIII[c] £. — 1656. Bât. roy. — Le nom est barré et en marge est écrit : *mort.* » Ce qui provoque de Guiffrey la note suivante : « M. Jal donne la date de la naissance d'Henry Perlan, mais il nous paraît se tromper lorsqu'il nous affirme, sans preuves, qu'il mourut en 1662, puisque, en 1656, il est déjà biffé sur les états des bâtiments, comme mort. »

On sait par les lignes citées plus haut, le cas que fait le Poussin de son modeleur ; d'ailleurs quand il dit de ce Perlan : « Nous ne trouuons autre sculpteur pour modeler ce qu'il sera nécessaire ; mais l'on le guidera le mieus que l'on pourra affin qu'il puisse seconder nos intentions », l'éloge n'aurait rien d'invraisemblable, appliqué en pareille matière à Th. Poissan ; celui-ci, même après réputation faite, fut occupé à tous les genres de travaux, d'ornements aussi bien que de figures ; et il est certain qu'en mai et en juin 1641, il se trouvait à Paris, où il figurait parmi les humbles praticiens de Jac. Sarrazin ; mais ne vous semble-t-il pas que le retrouvant à Rome, dans les années qui suivirent, le Poussin en ses lettres à Chantelou, où il parle si souvent de Thibaut Poissan, n'eût point manqué de faire allusion à leur collaboration de Paris ?

C'est la remarque qu'eût pu indiquer Quatremère, s'il n'eût été com-

plètement égaré dans la confusion des deux artistes ; car, en revanche de la méprise de Poissan pour Perlan, le vrai Thibaut Poissan, — dont la note de l'éditeur ne paraît pas soupçonner l'intervention perpétuelle dans les rapports du Poussin à Chantelou, — c'est le « M. Thibaut », le « bon M. Thibaut », c'est le « petit M. Thibaut », le « bonhomme Thibaut », le « pauvre garçon », que l'on suit d'un bout à l'autre de la correspondance, depuis son arrivée à Rome en 1642, jusqu'à son départ pour Lyon et Paris en 1647. Ce qui a trompé Quatremère et son collaborateur, c'est que nulle part le nom de sa famille n'est prononcé dans les lettres ; mais n'en allait-il pas ainsi en Italie, par un usage immémorial, entre artistes de tous pays, voire, en premier exemple, pour Nicolas lui-même et son ami Valentin ?

De 1643 à 1647, il n'est guère de lettres du Poussin qui ne donnent à Chantelou des nouvelles de Thibaut Poissan. Poussin l'a trouvé fraîchement arrivé à Rome et en a fait son fidèle. Il s'intéresse à ce laborieux pensionnaire du roi, et obtient de M. de Chantelou un petit supplément de pension dont il semble, aux grands cris de reconnaissance, que le besoin soit pressant, et l'encouragement des mieux placés : 23 septembre 1643 : « Pour ce qui est du bon monsieur Tibaut, il est honneste homme et fort affectionné à vous seruir. Vous fetes une charité de luy aider des vint escus que vous m'ordonnes que je luy donne ; il ne restera pas ingrat je m'en assure bien. Je luy ferei scauoir la bonne volonté que vous aues pour luy et les espéranses que vous luy donnes si les choses des bastimens se remettent. » — 5 octobre : « ... Pour monsieur Thibaut, il mérite que l'on luy face du bien. Vous l'aues ressucité, tans par les vint escus que vous voules que je luy paye, comme par les temoignages que vous luy montres de l'affection que vous aues pour luy ; il vous remerciera par lettres, et vous seruira en effet si vous luy commandes. Il fet bien de demourer enquore icy au moins une anée ; je vous assure qu'il a fet grand proffit en peu de temps... » — 27 octobre : « ... J'ay esté, en compagnie de Mr Thibaut, voirs le sieur Hypolite Vittelleschi. J'ay traicté auec luy des huit testes de marbres que vous desires... » Et le 11 décembre, à propos de ces bustes et des gaines qu'il leur faudrait, il ajoutait : « ... Il me semble que vous feries mieux de les fere escequter de delà que non pas icy, en ayans les

desseins ou modelles; au moins vous series assuré de les auoir seins et entiers, et alla fin à aussi bon marché; car, qui contera tout, là où va l'un va l'autre, et à Paris l'on trauaille mieux le bois que non pas icy. Je vous dis sesi, parceque si nous vous achettons des bust ou testes de marbre, il y faut dessous leur termes pour les poser. Vous pouues penser à d'autres gentillesses et nous en aduiser; M. Tibaut et moy nous ne manquerons pas à vous bien seruir ». Nous verrons en effet, par la lettre du 25 février 1644, que Poussin et le « bonhomme Tibaut » envoyaient à Chantelou « plus d'un modèle pour poser ses bustes quand il les auroit ». Mais dès le 7 janvier Poussin écrivait : « J'ay monstré vostre lettre au bon Mr Tibaut qui en a esté fort consolé, et si vostre volonté est de luy aider, il seroit bon luy ordonner quelque peu de chose par mois, affin que ce luy fust un recour dans la nécessité. » — Le 8 mars 1644 : « Monsieur Tibaut ces esuanouy de joye, en lisant ce que vous m'ordonnes de faire pour luy et de l'espéranse que vous luy donnes pour l'aduenir : le pauure garson auoit bien besoin de vostre ayde. A tout hasars je luy avois donné, oultre les vint escus que vous luy ordonnastes, autre dix escus de vostre argent, ainsi que vous voirres sur vostre compte; qué si par hasar vous n'en eusies pas esté content, je vous les euses remboursés du mien. Mais voyans la bonne volonté que vous aues pour luy par vos dernières lettres, j'ey esté hors du doubte là où j'estois et de nouueau je luy ay donné dix escus pour son mois de mars, et ainsi j'iroy continuans de mois en mois, ainsi que vous me l'ordonnes. Il dit que tout ce qui modelle est pour vous, et s'il me remet quelque chose en main, je vous le conseruerei jusques à tant que vous en ordonneres. » — Le 15 avril : « J'e du depuis employé vint escus à Mr Tibaut... J'ei donné à Mr Tibaut les vint escus en deux fois, dix escus pour le mois de mars, et dix autres pour le mois d'apuril. Il a esté raui quand il a veu vostre lettre et qu'il a seu que vous luy ordonneries icy X escus le mois; il vous en remercie très humblement... » — Le 14 mai (il est bien un peu quémandeur le bon M Tibaut) : « ... Le bon Mr Tibaut atend auec bien de l'impatiense la lettre que vous luy aues promise; il m'a prié de vous presenter ses baise-mains et vous faire souuenir de luy en sa necessité. » — Le 20 juin : « Le bon M. Tibaut es resucité d'auoir veu ce que vous m'escriues. Je luy ay donné dix escus de l'argent que vous auense

pour le mois de may, ainsi comme vous le desires... Le susdit sieur Tibaut m'a promis de vous escrire par cet ordinaire touchant les modelles que vous desires qui me consigne... » — Le 26 juin : « J'ei repseu la vostre du 29[e] may, ensemble l'ordre que vous enuoyes à monsieur Thibaut. Je ne l'ay peu rencontrer jusques aujourd'hui que je crois le trouuer sur la plase là où je luy presenterei, à celle fin qu'il puisse toucher les dis escus pour le present mois. Il vous escript par le dernier ordinaire sur le fet des modelles qu'il fet icy. Je lui procurerei la license de modeller un faune qui dort, statue, en vérité, de la plus belle manière qui se trouue entre le reste des œuures grecques antiques ; et comme laditte figure est en un lieu particulier ches messieurs les Barberins, il pourroit estre qu'il y eust un peu de difficulté; mais quand le cardinal scaura que c'est pour vous, je crois que lon impetrera ce que l'on desire. » — Le 6 novembre : « ... M. Tibaut vous baise très affectueusement les mains ; il vous apelle son bienfacteur; je vous assure qu'il est pour faire grande passade... » — Le dernier avril 1645 : « ... Nous ne vous auons pas enuoyé encore les modelles des piédestaux ou escabelles pour poser vos testes de marbre, mais nous vous les enuoirons bientost ; M. Tibaut les pourra modeller, ou au moins nous vous les ferons voir en dessein avec leur mesure ». — Le 28 mai : « Jei pensé que se sera une bonne occasion de vous faire tenir les dittes testes, quand monsieur Tibaut sera de retour pour Franse ; car estant fort commode à porter sur des mulets, il sera facille de les fere porter de Lion à Rouane sans courir dangier de les gaster. Un mulet au moins en portera deux, de manière que les frais ne seront pas grands, ayant la commodité de l'eaue par tout le reste du chemin.

« J'ai continué à donner à Monsieur Tibaut dix escus le mois de l'argent que vous aues icy, ainsi comme vous m'aues ordonné... Le sieur Tibaut n'ayans pu s'en auoir license de modeller commodément l'Hercule de Farnèse, s'est resoleu de se seruir de la forme que vous fites fere et en tirer un ject que l'on conseruera : luy et moy nous nous sommes d'autant plus tost resolus de fere cela, comme nous craignons qu'il n'ariuast de cette forme comme des autres qui touttes ont esté rompues et jettées avec les videnges de la cour du palais Mazarin... » — Et toujours, dans chaque lettre, l'éternelle question de « pension que M. de Chantelou fait à Thibaut », ou bien :

« Mr Tibaut a besoin de vostre aide ; il vous baise bien humblement les mains ». — Le 15 octobre 1645 : « M. Tibaut auoit eu quelque pensée de partir cet autonne, ainsi que je vous auois escrit ; mais il a estimé le melieur de passer encore icy cet iver, et le printemps qui vient, se partir d'icy. L'argent que vous luy ordonnies pour son voyage lui seruira pour passer l'iuer en fesant encore quelque étude nouuelle. Il vous escrira touchant serteine choses que je ne vous peux escrire en si petit espace ». — Le 21 janvier 1646 : « ...Si je vous peus enuoyer vos marbres, je les enuoyerei à Lion, et là en lieu assuré on vous les conseruera jusques à tant que Monsieur Tibaut en passant vous les conduisse à Paris. Le pauure garson est for triste de la perte que nous auons fete (la mort de M. de Noyers) ; il vous baise les mains et se confesse vostre très obligé ». — Le 25 fevrier : « Nous conseruerons soigneusement la forme de l'Hercules, et quand Monsieur Tibaut se partira, je la ferei porter ches moy, pour jusques à tant que vous m'ordonnies ce qu'il en faudra faire ». — Le 29 juillet : « Si j'estois que de vous, j'atendrois le retour ou de Monsieur Tibaut ou de Monsieur Pointel qui, s'en retournant (à Paris) vous les peuuent faire porter fidellement (les caisses des bustes)... Si vous n'aues eu à temps les modelles des piédestaux que Monsieur Tibaut vous auoit promis, se n'a pas esté faute de le soliciter ; mais je l'ei tellement trouué ataché à ses modelles, qu'il semble qu'il luy facent oublier toutte autre chose ; et de plus le pauvre homme s'est trouué malade l'espase de deux mois, sans argent et sans en pouuoir gagner, chose qui luy auoit engendré une si grande mélancolie, que nous croyons qu'il deuiendroit ph(t)isique ; mais maintenant il se porte mieux. Il m'a prié de vous faire ses escuses et ses baisemains ; l'automne prochain, la necessité le chassera d'isy... » — Le 21 octobre : « Je vous ay escrit il y a longtemps que Monsieur Tibaut repassoit en France cet automne et qu'il seroit fort à propos de luy ordonner à Lion de l'argent pour le port de vos bust de Lion à Paris. Monsieur Serisier que vous cognoisses bien, est maintenant audit Lion ; vous pourries vous seruir de luy en cette affere là. Sinon je crois que ledit Tibaut seiournera quelque temps en laditte ville de Lion ; que si sela est, vous vous pourres faire entendre facilement ». — Le 4 février 1647 : « — Depuis le depar de Monsieur Tibaut de cette ville pour aller à Paris, il m'a escrit de Lion, que pour

quelque incommodité qui luy estoit suruenue en sa santé, il auoit esté contrainct de seiourner en laditte ville plus qu'il ne pensoit, et que ce destourbier auoit esté un des tours de souplesse que la fortune scait faire quant il luy plaist et quant elle veut se moquer des pauures hommes ses subiects, meslans tousiours le mal auec le bien et le bien auec le mal, assesonnant ainsi les choses pour nous les faire mieux sentir. Ce malheur qu'il estimoit tel, se peu de retardement luy fit faire un rencontre de cinquante-deux, tant bust antiques que de figures de marbre, toutte lesquelles choses il a eues (il faut dire) pour rien. Voilà un heureus voyage, poureueu que le reste s'ensuiue. Se succès innopiné m'a incontinent fet penser que il n'estoit plus necessaire de vous chercher des testes de marbre en cette ville, puisque bientost vous en auries à choisir ; car je crois que vous seres le premier à qui le sieur Tibaut les fera voir quand ils seront ariués à Paris ». — Le 24 mars 1647 : « ...Je vous ei escrit touchant le rencontre que Monsieur Tibaut a fet à Lion, de manière que je ne chercherei point de bust sans un nouuel ordre... » — Le 7 avril : « ...Pour ce qui est du proceder de M. Tibaut enuers vous et du peu de satisfaction qui vous donne, j'en demeure estonné et je vous assure que j'y ai esté trompé. Il est vray que je l'ay recongneu estimer trop ce qu'il fet et en estre par trop jalous ; ausi d'un autre costé je ne pouuois pas le forcer de me mettre en main ses modelles, lorsque vous me dites de les retirer, particulièrement m'aiant assuré quils estois tous vostres, et que luy mesme vous les porteroit. S'il i a eu de la duplicité, je n'en ay rien seu. L'on ne voit pas dedans le cœur des hommes. Je mi suis fié encore et je commense à craindre qu'il ne me paye comme vous. » — Enfin le 3 juin 1647 : « ...Je serois bien aise de scauoir si le petit Tibaut vous a contenté, et si vous aues achetté quelcun de ses marbres ; nous n'entendons aucunement de ses nouuelles, et nous ne scauons s'il est vif ou mort ».

Mais la lettre du 3 novembre est bien plus navrante : quelle désillusion ! Le pot aux roses est découvert ; et quelles vilaines « friponneries du petit Thibaut », le mot est de M. de Chantelou, nous y sont révélées au lendemain du jour où il a quitté Rome : « ... Pour ce que vous m'escriues touchant le petit Tibau, je suis d'acord auec vous que s'est un ingrat et de plus un trompeur. Non vous seulement ni moy en sommes mal satisfet, mais encores tous ceux qui l'ont cogneu

et pratiqué icy, maintenant s'en pleignent, car aux uns il doib de l'argent et ne leur escrit point, aux autres il leur a manqué de foy. Il est difficille de cognoistre les personnes dissimulées si se nest avec un longtemps ; quand à moy, je vous jure que j'y ay esté trompé, et n'usse jamais cru que il se fust porté si mal en vostre endroit, car il m'a juré cent fois que tout ce qui fesoit icy estoit à vostre seruise ; et que quand il seroit de retour, qu'il vous donneroit à choisir ou de ses modelles propres, ou de ceux qui getteroit estant dilligamment réparés. Quand il dit qu'il n'a pas fet grand'chose sependans que vous l'aues entreteneu, il dit vrai; et peut estre l'a il fet esprès, parceque il a esté quelque fois trois et quatre mois sans rien faire ; Mr Pointel en sera temoins. Il s'amusoit à fere l'amour auec une Loraine, qui dit qui luy a promis de l'espouser, ou à faire des modelles pour vendre, et ce pendant qu'il a eu vostre argent, je crois qu'il n'a modellé que un des cheuaux de Monte Cauallo. Je voyes bien le tout et m'en desplaisoit; mais je ne pouuois pas pénétrer si auant que je peuse cognoistre ses pensées et mauuaises resolutions, lesquelles maintenant vous aues descouuertes. Il est vray que il a modelé le Faune qui dor, par la faueur que luy fit Nicolas Mingin, sculpteur du cardinal Barbarin, sans que jen impetrasse la license du dit cardinal, la quelle je luy auois promis d'auoir si ledit Mingin luy eust niée. Enfin demandes luy ce quil a modelé depuis auril jusques en nouembre de l'an 1645 ; cest cequil a fet ou peu plus sependant qu'il a repceu vos apointements. Le papier me manqueroit si je voulois vous dire tout ce que jei descouuer depuis qu'il est parti d'icy; vous pouues sans scrupule le traicter comme un homme fallacieux. Jei fet pour luy ce que je ne ferois pas à un mien parent, jusques à luy prêter de l'argent en sa maladie et pour faire son voyage; et demeure si mal recognoissant que il ne m'a pas seullement escrit un seul mot depuis qu'il est en France. »

Oui, c'est un « ingrat », oui, c'est un « fallacieux », et son nom ne sera plus prononcé, jamais, jamais, entre les deux amis qu'a si vilainement trompés ce « dissimulé ». Mais, après tout, pourquoi pas un peu de pitié, quand on songe que ce malheureux petit Thibaut mourra, vingt-cinq ans plus tard, célibataire et mélancolique ? Et comment se trouvait-elle là à Rome cette Lorraine pour conduire à mal l'imprudent Picard ? Il perdait « trois ou quatre mois sans rien

faire », c'est le propre des amoureux; et puis, entre nous, les dix écus par mois de M. de Chantelou ne devaient pas le mener bien loin, le pauvre diable, pour « faire l'amour avec sa Lorraine ». Et n'est-ce pas elle, autant que la passion de s'avancer dans son art, qui l'aura induit à prolonger d'une année son séjour à Rome? Mais enfin, les dettes allaient grossissant de tous côtés; crédit était mort; la Lorraine, à grands cris, réclamait mariage; il fallait partir, en empruntant encore, même au Poussin, un peu d'argent pour son voyage; et le pauvre besoigneux qu'allait-il trouver là-bas à Paris? Tout au plus M. de Chantelou pour dupe et non plus comme protecteur, s'il prétendait lui vendre trop chèrement ses bustes de Lyon ou ses propres modèles que M. de Chantelou regardait d'avance comme lui appartenant. On comprend que le malheureux, couvert de honte, n'eût point hâte de s'expliquer avec Poussin; c'était un affreux naufrage où tout paraissait perdu pour lui; en arrière, là-bas à Rome, l'estime du Poussin, son meilleur garant et à qui il devait tout; pour l'avenir, à Paris, la faveur de M. de Chantelou assez puissant en cour et assez généreux pour lui assurer le premier pain du lendemain. Dans ce naufrage, avec la confiance du Poussin, l'ancien Thibaut a disparu; si un nouveau Poissan a surnagé, c'est par Guillet de Saint-Georges et les comptes des bâtiments que nous le saurons désormais.

La vie de Thibaut Poissan se divise ainsi en deux parties qui font semblant de s'ignorer l'une l'autre. Le Poussin ne sonnera plus mot de son Thibaut; Guillet de Saint-Georges n'a jamais voulu savoir que Poissan eût oncques approché du Poussin. Ces deux parties n'ont qu'un trait qui les unisse, bon gré malgré, d'un bout à l'autre; c'est la destinée si bizarre du fameux moulage de l'Hercule Farnèse, dont Poussin, pour le sauver, encombre un moment « la moitié de sa maison. »

Celui-ci écrivait le 4 février 1647 : « ... La forme de l'Hercule de Farnèse est demeurée à l'abandon, en la maison là où demouroit le sieur Tibaut, de manière que l'on m'a aduisé que quelques insolens (mesme ceux à qui elle a esté comise en garde) en ont tiré quelque jet la nuit en secret. Et parceque c'est dommage que la forme d'une si belle chose aille en ruine et que je n'ei point de lieu pour la mettre à couuert ches moy, je voudrois scauoir ce que vous voules que l'on en

face. » — Le 7 avril : « ... Demain au matin, je ferei porter la forme de l'Hercule de Farnese en lieu assuré. » — Et le 3 juin : « ... J'ei fet porter ches moy la forme de l'Hercule, qui occupe la moitié de ma maison, là où je la conseruerei tant que il vous plaisra. »

Guillet de St-Georges a consacré à Thibaut Poissan un gros mémoire qui met cet artiste au niveau des plus importants de l'Académie royale. C'est là que l'on voit d'où part le laborieux et modeste provincial, cet enfant d'Estrées en Picardie, qui, à l'âge de seize ans, est envoyé d'abord à Abbeville, chez Martin Carron, sculpteur en bois, maître de François Anguier, puis de là à Amiens chez le fameux sculpteur et architecte Nicolas Blasset, qu'il aide en ses travaux pour le cardinal ; puis il vient à Paris et « se met, l'espace d'un an, chez M. Sarrazin qui pour lors travaillait à la sculpture du Louvre. » — M. de Noyers « obtenoit du feu roi Louis XIII plusieurs pensions et secours considérables en faveur des élèves qu'on envoyoit se perfectionner à Rome. Poissan fut de ce nombre ; il partit de Paris au commencement de l'année 1642, avec une pension de cinq cents livres, et après avoir, durant cinq ans, fait à Rome des études très exactes d'après l'antique, il revint à Paris, en 1647, à la Chandeleur, et fut un de ceux qui eurent soin de faire apporter à Paris (les jambes antiques) et la figure colossale d'Hercule qui est posée dans la grande salle de l'Académie, et qui par les ordres de M. de Noyers avoit été moulée sur celle du palais Farnèse.» On trouve dans les comptes de 1665, un acompte de 700 £. à Thibaut Poissan pour cette « figure de l'Hercule Farnèse qu'il a fait, qui est présentement dans l'Académie de peinture. »

En 1669, vingt-deux ans après le retour de Thibaut de Rome, on soldait encore une somme de 1,200 livres « aux héritiers de deffunct Thibaut Poissant sculpteur, pour parfait payement de 2,200 pour la figure de l'Hercule Farnèze moulée en plastre, qui est présentement à l'Académie de peinture. »

Guillet de Saint-Georges nous dénombre pompeusement les maîtresses œuvres de Th. Poissan, celles qui lui feront son bagage académique, — depuis le retable du grand autel de l'église Saint-Honoré, et les deux figures de bois de la Cour des Comptes et sa collaboration au tombeau de Montmorency à Moulins où il retrouvait ses quasi compatriotes les Anguier, particulièrement François,

son camarade d'études à Abbeville; et que de besognes combinées d'architecte et de statuaire il sème dans les châteaux et chapelles de Paris et des provinces! Mais c'est dans les comptes des Bâtiments du Roi qu'on apprend à le connaître tout de bon et en son vrai jour. Th. Poissan, c'est le sculpteur à tout faire, si utile dans les siècles de grands travaux. Rien que de 1664 à 1667, on le rencontre à chaque page des comptes : en 1664, « il fait des masques à la cimaise de la corniche de l'entablement du bâtiment neuf du Louvre » ; à lui seul il entreprend le quart des ouvrages de stuc qu'on voit à la calotte du salon du Louvre, au bout de l'appartement de la Reine; — il fait des bustes et consoles pour Versailles; — en 1666 et 1667, on le trouve travaillant au Louvre et produisant « six grandes figures au gros pavillon du milieu du palais des Tuileries », ou des « ouvrages de stuc au plafond de la chambre du roi, audit lieu »; ou fournissant « un groupe de figures pour une des petites niches de la grotte de Versailles »; — en 1668 « il moule quatre bustes du Roi sur celui en marbre du cavalier Bernin». On ne sait par quel prodige d'activité, il sculpte à la fois, en cette même année 68, qui sera sa dernière, à la façade des Tuileries du côté de la cour, au logement du comte d'Armagnac dans ces mêmes Tuileries, — et pour les Tuileries encore il achève ses figures du dôme. — En 1670, sera soldé « à ses héritiers le parfait payement de 900 livres à quoy montent les modelles qu'il a faits d'un ornement pour la lanterne du dosme des Thuilleries et de deux figures pour le grand parterre de Fontainebleau, représentant les mois de mars et de septembre. »

Dans l'un des lots de dessins de la vente Guichardot, j'avais remarqué un projet d'autel, et d'un faire très habile et très libre, à la plume et lavé, avec indications intéressantes et signé du nom de Thibaut Poissan. J'avais espéré poursuivre aux enchères ce lot curieux; mais un autre amateur plus avisé, ou mieux favorisé par l'expert, l'avait glissé sans doute, à l'heure critique, dans une autre chemise, et j'ai toujours regretté que ce dessin m'ait échappé.

Dans la longue nomenclature que donne Guillet de Saint-Georges des travaux considérables de Thibaut Poissan, et qui la plupart n'intéressent guères que les monuments de Paris et les bâtiments du Roi, je suis arrêté par quelques lignes singulières où il est difficile de ne pas entrevoir une pensée de pieuse reconnaissance envers celui

dont il devait vénérer à jamais le souvenir et les services : « Au grand Andely, en Normandie, il travailla, comme architecte et comme sculpteur, à une chapelle consacrée à Sainte Clotilde, épouse du roi Clovis. La disposition de cette chapelle est de M. Poissan aussi bien que tout le retable de l'autel, et l'on y voit de sa main trois grandes figures de pierre de Tonnerre, l'une représentant Sainte-Anne, l'autre Saint Nicolas, et dans le milieu une Sainte Clotilde que deux anges couronnent. » Ainsi le bon M. Thibaut était venu dans la ville natale du Poussin, dans cette petite ville de Normandie, dont celui-ci s'était toujours fait gloire d'être l'enfant, à ce point de ne manquer pas d'accoler le nom au sien sur son propre portrait, — Thibaut était venu décorer la maîtresse chapelle de Sainte-Clotilde, et des trois grandes figures dont il l'avait ornée, l'une était consacrée au patron même du maître qui confessait hautement dans une heure de cruelle épreuve, avoir eu plus d'amitié pour lui qu'il n'en eût eu « pour un sien parent. »

Nous verrons par ceux qu'il trouva moyen d'obtenir du Poussin, le goût particulier de Fouquet pour les Termes. Thibaut Poissan, protégé du Poussin, eut aussi son lot de Termes à exécuter à Vaux le Vicomte : « Après une Renommée couchée dans le fronton de la façade du salon du côté du parterre, il y fit les modèles de stuc pour faire huit Termes de grès qui ont chacun vingt pieds de hauteur. » Michel Anguier n'avait-il pas eu, lui aussi, « douze Termes qui figurent les Dieux principaux », à exécuter pour le même château de Vaux ? — Les Termes semblent d'ailleurs l'une des spécialités de Poissan, dès son temps d'études à Rome : « Le bonhomme Tibaut se recommande fort à vos bonnes grâces, — écrivait Nicolas à M. de Chantelou, le 25 février 1644 ; — j'ai oublié à vous dire que l'on vous enuoye plus d'un modelle (de Termes) pour poser vos bust quand vous les aures. » Vint un temps où ce Thibaut en modela et en sculpta bien d'autres : rien qu'à partir de 1664, c'est lui qui taille les huit Termes de pierre dure, chacun de 12 pieds de hauteur, destinés au Petit Parc de Versailles : « Jupiter, Neptune, Pluton, Junon, Vénus, Apollon, Mercure et Pan ; ils ont été posés au Fer-à-cheval ». C'est lui, la même année, qui « fait et doit poser sept autres Termes de pierre dure à Fontainebleau. » Le Terme est l'un des éléments de décor qui, à nous légués par l'antiquité grecque et romaine, ont

trouvé le plus de faveur dans l'art de la Renaissance et dans les siècles qui l'ont suivie. Dieu sait à quoi l'ont appliqué les architectes du XVIe siècle en Italie et en France, non seulement pour l'embellissement extérieur des jardins et châteaux, portails et façades, mais aussi pour l'ornementation intérieure des galeries et des voussures ; et les sculpteurs dans les compositions de leurs monuments funéraires ou cheminées de palais, et jusqu'aux dessinateurs de librairies dans l'ajustement de leurs élégants frontispices ; la recherche alambiquée et tourmentée des Termes fut alors poussée jusqu'à la manie; rappelez-vous notre Hugues Sambin et ses bizarres et compliquées imaginations. Mais l'usage des Termes est tellement nécessaire et comme naturel aux décorateurs en tous les temps, que les plus sages et les plus continents dans leur art n'ont pu se priver de ses ressources, et Poussin tout le premier ne s'en est fait faute, dès qu'il s'est agi de l'espacement et de l'encadrement de ses camaïeux de la vie d'Hercule : « L'oppinion que vous aues de repeter les Termes qui sont fets est conforme à ce que j'auois proposé dès le commencement ; cela estans, nous pouuons suiure et promtement et facilement le reste ». (23 septembre 1643). — « Le bon M. Remy m'auoit prié de luy enuoyer deux desseins de deus medalles de celles qui sont dépeintes sur les fenestres de la Gallerie entre les Termes, affin que par ce moyen il peut acomplir la disiesme pontée... » (5 octobre 1643).

Notre Thibaut avait un frère, qui s'appelait Antoine, « Poissant le jeune » comme on disait alors, maître sculpteur lui aussi, « l'ancien maître de communauté de peinture et de sculpture ». Cet Antoine, de même que son aîné, s'exerçait à toutes les variétés d'applications décoratives que peut fournir l'outil du sculpteur, et les comptes des bâtiments sont pleins de ses travaux, dix ans encore par delà son frère. Guillet nous les a montrés mêlant leurs œuvres dans la clôture du chœur du couvent des Minimes à Chaillot, et y désigne même la part de chacun. A Versailles, aux Tuileries, ils font face, chacun pour soi, à une infinité de commandes de toute sorte, celles d'Antoine toutefois d'ordre et de prix inférieurs à celles de son aîné. N'est-ce pas plutôt à Antoine qu'à Thibaut qu'il faut attribuer ces « vases de pierre posés, en 1664, sur les pavillons du Louvre », puisqu'en 1665 et 1666, on lui en paye d'autres pour les pavillons des

Tuileries ? Antoine fait des consoles pour les bustes de la cour de Versailles ; il sculpte la devise du roi pour la chambre royale aux Tuileries, ou les armoiries sur la porte du pavillon du Commerce à Versailles. En 1670, après la mort de son frère, il continuait à tailler des chapiteaux à la facade du Louvre, et deux cheminées pour la Grande Galerie du château du Louvre. Déjà, l'année précédente, « il sculptait neuf souches de cheminées de plâtre, qu'il avait faites en cette même Grande Galerie ». Et depuis lors on le suit constamment mêlé à l'intarrissable et infatigable légion qui, sans choisir les tâches, nobles ou médiocres, et à mesure et en quelque palais qu'elles se présentent, travaillant sans relâche pour le roi : consoles pour la grotte de Versailles ; consoles pour poser bustes et vases sur les lucarnes du château de Versailles ; chambranles et foyers de marbre fournis au magasin du roi ; remonté le moule d'Hercule Farnèse qui est aux Gobelins ; réparations de stuc au Palais Royal ; ouvrages de stuc à l'appartement de Monseigneur le Dauphin et de Monsieur à Versailles ; flamme de pierre des cheminées et vases posés sur l'amortissement des lucarnes tant du château que des quatre pavillons de l'avant-cour ; moulage de six bustes du roi ; sculpture et ornements de glaçons faits dans la pierre de taille des rampes et terrasse du grand escalier de Trianon. On voit que cet Antoine Poissant avait appris de son aîné à ne rien dédaigner de ce qui pouvait exercer son outil ; et cet outil cependant avait connu des sujets et des matières plus relevées, alors qu'aux Minimes de Chaillot il sculptait à côté de son frère Thibaut, et presqu'avec même renommée, « les figures de la clôture du chœur de ce couvent, qui consistent en un crucifix, une vierge, un St-Jean et tous les ornements de cette clôture ». Mais ainsi allaient la modestie et la simplicité courantes des artistes de ce siècle, ne se refusant à aucune besogne, statues, vases, consoles, bustes, termes, flammes de cheminées, masques et trophées, ornements de frontons, de façades et d'escaliers, marbre, bois, terre cuite ou stuc, qui rendirent possible cette magnifique improvisation de Versailles, orgueil de la France et parèrent à la fois aux besoins fourmillants du Louvre et des Tuileries, de Fontainebleau, de St-Germain, de Versailles, de Trianon et de Marly et de tous les châteaux du Grand Roi. Ces Poissan, aujourd'hui, sous le titre d'artistes décorateurs, trancheraient du personnage ; ils furent tout bonnement, comme

toute la légion de leur temps, de laborieux praticiens ; et l'aîné, notre Thibaut, le bon « M. Thibaut » du Poussin se tint pour recompensé de son honnête carrière par son admission en 1663 à l'Académie royale, laquelle conserva pieusement dans sa grande salle son morceau de reception, « un modèle de terre cuite représentant une femme nue, couchée sur un piédestal qui est de marbre ».

A propos du logis charmant concédé à Nic. Poussin par le roi dans son jardin des Tuileries, j'ai dit quelle illusion m'avait un moment traversé l'esprit, me figurant que, dans leur bonne volonté pour le laborieux Thibaut Poissant, M. de Noyers et Ratabon lui avaient procuré la jouissance de ce même pavillon privilégié qu'avait occupé jadis le Poussin et où le bon Thibaut eût retrouvé la trace et les souvenirs de son maître. Il est vrai que Guillet de St-Georges a déjà pris soin de nous prévenir que la maison où logeait Poissant était « bâtie au jardin des Tuileries sur l'endroit où l'on a depuis élevé la grande terrasse qui regarde la rivière. » — Mais Jal manœuvrant pièce en main, nous raconte sur ce logement de Thibaut une pénible comédie, qui ne donne que trop raison à cet homme mélancolique dont parle Guillet : « Par un brevet de 1647, le roi avait donné à Poissant au logement qui fut abattu sept ans après. Le 10 février 1655, Sa Maj. permit au sculpteur de « se faire un logement et un « atelier dans l'allée au dedans des Tuileries, le long du mur, du « côté de l'eau », s'engageant à faire rembourser 1500 l. aud. Poissant, si l'on était obligé de le déloger pour le service du Roi. On démolit atelier et maison pour construire le mur de la terrasse et agrandir le jardin ; Poissant alla se loger sur le quai des Tuileries, mais on ne lui paya point les 1500 livres ». Et c'est là, « sur le quai des Tuileries », qu'il décéda en septembre 1668. — Ses amis étaient nombreux et en faisaient grand cas. Guillet nous juge l'homme dans deux lignes : « Il n'a jamais été marié et a vécu très sagement. Il était sobre, très obligeant et un peu mélancolique, ce qui le rendait très attaché à sa profession ».

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





L'OBSERVATION CONTEMPORAINE

M. PAUL BOURGET



E XIX[e] siècle, en France, n'est pas seulement le siècle des chocs politiques, c'est encore celui des luttes littéraires. Aucun des grands écrivains qu'il a produits ne lui donnera son nom, car aucun d'eux ne le résume complètement, ne le personnifie en soi. Les curieux qui en veulent pénétrer l'esprit ne doivent pas le chercher dans une œuvre déterminée, mais dans les œuvres de chacun, partout et nulle part. Son colossal effort de pensée, provoqué par des impulsions multiples, tiraillé par des influences différentes, souvent contraires, a fait de lui une sorte de Protée moral aux métamorphoses incessantes et rapides.

Sa littérature, endormie d'abord par la phraséologie pompeuse et monotone des prétendus Classiques, passa tout à coup de la paralysie au *delirium tremens*, réveillée brusquement par les hurlements des Romantiques. A peine ceux-ci se croyaient-ils victorieux que l'école du bon sens commença une réaction vigoureuse, et, depuis lors, les Parnassiens, les Idéalistes, les Réalistes, les Impressionnistes, les Naturalistes, les Physiologistes, les Analystes, les Décadents, les Déliquescents parurent, régnèrent et disparurent.

Que d'écoles anéanties qui s'annonçaient florissantes! que d'élans

paralysés qui semblaient pleins de vigueur! De tous ces naufrages, surnagent seulement quelques débris, — noms de navires ou noms de capitaines, — mais les esquifs ont sombré, les matelots ont été engloutis! On pourrait comparer la littérature de notre temps à une flotte qui irait à travers l'Océan, au hasard, sur les indications d'une boussole dévergondée, — ou encore à une Tour de Babel où chacun hurlerait sa langue sans vouloir écouter, sans faire le moindre effort pour comprendre celle de ses voisins.

Il est à remarquer cependant qu'en ces dernières années la plupart de nos écrivains sont stimulés par un même désir : être vrais. Seulement, chacun comprend ces mots à sa façon et applique la loi comme il la comprend. D'où toutes sortes de vérités; car, sans parler ni des vérités absolues que chacun voit avec ses yeux; ni des vérités relatives qui sont des erreurs déguisées; ni des vérités qui nous gênent et que nous nommons mensonges; ni des mensonges qui nous plaisent et que nous baptisons vérités; ni des vérités politiques qui changent avec les gouvernements; ni des vérités philosophiques qui se modifient suivant le philosophe; ni des vérités qu'énumère Figaro; ni de tant d'autres encore, ne voyons-nous pas que, parmi nos écrivains, les uns notent les faits et les disent tels quels, ce qui est la vérité des reporters; que les autres portraicturent leurs amis et connaissances, ce qui est la vérité des photographes; que ceux-ci racontent les phénomènes du corps, ce qui est la vérité des physiologistes; que ceux-là, plus curieux de l'âme humaine, des états du moi, cherchent à nous surprendre dans notre intimité, ce qui est la vérité des psychologues?

Sans plus insister sur la fin que chacun se propose, prêtons un peu d'attention à deux sortes d'observation : *l'observation psychologique* et *l'observation de mœurs*. On les confond parfois et cependant elles ne se ressemblent guère.

L'observation psychologique s'applique surtout à connaître l'homme en tant qu'homme, l'homme type. Elle l'étudie dans sa nature, dans son tempérament, en lui-même et pour lui-même. L'observation de mœurs, au contraire, s'applique à étudier l'homme dans ses rapports et ses relations avec ses semblables. Ce qu'elle essaie de rendre c'est le mouvement de la vie, le frou-frou de la société. L'une est plus humaine, l'autre plus sociale. Aussi les études de mœurs, inspirées plus spécialement par des gens d'une certaine heure, portent-

elles écrite en elles la date de leur composition, tandis que les études psychologiques sont un peu de tous les temps : Paul de Kock et Balzac; ou, pour prendre des exemples plus proches de nous : *l'Immortel, Sapho, la Famille Benoiton* sont des études de mœurs; *Madame Bovary, Mensonges, le Gendre de Monsieur Poirier* sont des études psychologiques.

Mais, hélas! l'observation psychologique se subdivise, elle aussi. Tantôt, elle se consacre à ce qui est immuable dans la nature humaine, à ce qui nous est commun avec nos frères et nous, le sera avec nos descendants, à ce qui établit entre tous les hommes de tous les temps et de tous les pays un lien naturel, une parenté latente. Passions, vices, vertus, peu lui importe; ce qu'elle veut alors, c'est ce qui est de l'essence même de l'homme, ce qui est éternellement humain. Lorsque viendra le moment de la mise en œuvre, elle se concentrera toute entière dans la genèse du sentiment qu'elle prétend retracer, le poussant jusqu'à l'extrême, le mettant en relief, au premier plan, comme le principal sujet de l'ouvrage. C'était, — on le sait, — le procédé des Classiques. En effet, ouvrons Corneille, Molière, Racine, que trouvons-nous dans leurs pièces? Une passion, un vice, un ridicule, un héroïsme, emplissant tout un cœur, y régnant despotiquement, sans conteste, étant tout le personnage, ou à peu près. Nous aurons Hermione, Harpagon, Trissotin, Horace, c'est-à-dire non pas seulement une amante jalouse, un avare, un pédant ou un héros, mais l'amour jaloux, l'avarice, la pédanterie, l'héroïsme. Les Classiques quintessenciaient, généralisaient et personnifiaient. Ils étudiaient les passions humaines dans leurs traits caractéristiques et éternels; ils leur donnaient un corps et une âme en pâture, et pour les montrer dans toute leur intensité, ils leur sacrifiaient tout. Elles seules comptaient. Le reste de l'œuvre n'était qu'un accessoire, un terme de comparaison, un repoussoir.

Pour atteindre au même but : la connaissance de l'homme, les observateurs modernes prennent un tout autre chemin. Ce qu'ils étudient et cherchent à noter, ce n'est pas telle ou telle chose humaine, c'est un moi humain dans son ensemble, tel qu'ils le trouvent dans la vie ordinaire; ce n'est pas seulement une passion, un sentiment, un vice analysé en lui-même et condensé dans un personnage qui ressemble à mille gens sans ressembler à personne, c'est un

être tout entier dans sa nature qui demeure et dans ses manifestations qui passent, dans ses états intimes, qu'ils viennent, d'ailleurs, de l'âme ou du corps, des sentiments ou des sensations, du dehors ou du dedans.

Prenons un violon. Dans l'instrument, on peut considérer ou les sons dont il est capable comme volume et qualité, ou ceux qu'en tire le virtuose. Les premiers sont éternellement les mêmes, les seconds varient à l'infini; les uns font essentiellement partie du violon, nul ne peut les changer, les autres sont des phrases éphémères qui naissent selon le caprice sous les doigts de l'artiste; en un mot, il y a la voix envisagée seule et à l'exclusion de toutes autres choses, et les airs qu'on fait chanter à cette voix, concertos, menuets ou fantaisies. Eh bien! le cœur humain est exactement comme un violon, et toutes les différences qu'on peut signaler entre les classiques et les psychologues modernes se résument à ceci que, dans leurs études, les uns ont voulu analyser la voix elle-même, tandis que les autres analysent les airs exécutés.

Remarquons en passant que nos écrivains ne connaissent guère qu'un thème sur lequel ils brodent à l'infini des variations plus ou moins heureuses. Ce thème, c'est l'amour. Voilà à coup sûr un très beau sentiment, mais qu'il est encombrant! Ouvrez un livre, entrez dans un théâtre, qu'y trouvez-vous? L'amour. Drames, comédies, vaudevilles, romans, nouvelles, contes, poésies, — l'amour, l'amour, toujours l'amour! On ne connaît qu'une passion : l'amour; qu'un mobile à nos actions, l'amour; qu'un sujet d'études : l'amour! Eh oui! sans doute l'amour tient une grande place dans la société, — trop grande peut-être, — mais, en littérature, ce n'est plus une grande place qu'il occupe, c'est toute la place, il n'y a que lui, il n'y en a que pour lui, lui seul est quelque chose, lui seul et c'est assez!

Dans la vie cependant, il y a autre chose que des amoureux et des amoureuses. Il y a des pères, des mères, des fils, des amis, des citoyens. Dans le cœur humain il y a autre chose que l'instinct du mâle pour la femelle, il y a l'amour de la patrie, l'ambition, la haine, le culte de l'honneur, le respect du devoir et mille autres sentiments, sans parler de l'amitié, le plus puissant de tous.

Pourquoi lui alors? Parce que lui, c'est l'éternelle lutte de l'homme et de la femme. Combat hasardeux, s'il en fut jamais; problème à

solutions multiples et variables. Parce que lui, c'est une chose vague qu'on comprend et qu'on modifie, qu'on présente et qu'on raconte comme on veut. Parce que lui, c'est de tous les boniments et de tous les spectacles celui qui allèche et intéresse le plus vivement le public, — ce tyran onctueux dont les caresses sont souvent plus dangereuses que les coups de griffes. — Parce que lui, c'est la source la plus féconde où l'écrivain puisse se pourvoir de drames, de romans et de comédies. Par ces motifs ou par d'autres, l'amour est au pinacle, littérairement parlant ; on le chante, on le discute, on le calomnie, on prétend l'expliquer, on l'exploite de toutes les façons, c'est le Pactole des hommes de lettres. Personne n'échappe à cette mode, et nous qui en ce moment la blâmons, si de critique nous devenions romancier, nous y serions bientôt soumis. L'entraînement est général, le travers est commun à tous, ajoutons seulement que ce travers serait très facile à excuser et que, chez certains qui sont des tempéraments marqués, il a toute la mine d'être une qualité. Il en est ainsi, par exemple, chez M. Paul Bourget qui est un représentant des plus autorisés de l'école psychologique contemporaine. Ce qui fait le fond de son œuvre, c'est l'étude de cette force, — sentiment ou instinct, qu'on l'appelle comme on voudra, — qui attire l'homme vers la femme et inversement ; seulement, dans sa manière d'observer et de mettre en œuvre ses analyses et ses méditations, M. Paul Bourget a apporté une personnalité. Il a adopté le procédé de l'école moderne, mais en s'en servant il l'a façonné à son usage propre.

Soit qu'en étudiant *Cruelle énigme, Mensonges*, *Pastels* ou *le Disciple*, nous nous attachions de préférence à ces pages de confidences intimes, — plus nombreuses qu'on ne le croit généralement, — c'est-à-dire à ces pages où l'écrivain nous fait ou nous laisse deviner ses états d'âme ou d'esprit, où il met beaucoup de lui-même, — qu'il nous y indique d'un mot ce qui trouble son moi ou qu'il y fasse minutieusement, sous le couvert d'un personnage de roman quelconque, sa propre psychologie ; — soit qu'au contraire nous nous attachions à l'ensemble de l'œuvre et à l'impression générale qu'elle nous laisse, que nous cherchions à la saisir dans ses grandes lignes, dans ses idées mères, dans sa conception initiale, M. Paul Bourget nous apparaîtra à travers ses livres comme un esprit avide de savoir, que hantent toujours des doutes et que travaille toujours le besoin

d'éclaircir ces doutes. Esprit curieux, tel il devait être il y a quelques années ; esprit inquiet, tel il est maintenant.

La pensée et la vie ont accumulé autour de lui ces terribles points d'interrogation qui pèsent si lourdement sur les hommes de notre temps. Penseur, il a cherché obstinément, avec confiance d'abord, avec rage ensuite, à pénétrer le mystère d'impénétrables énigmes. Puis, lassé et meurtri de cette lutte sourde contre l'inconnu ; reconnaissant l'inanité de ces spéculations ardues qui devaient calmer ses anxiétés et dont il ne tirait que des doutes plus profonds, des inquiétudes plus amères, il a laissé à qui le voudrait le soin de fabriquer des solutions à nos grands problèmes religieux, philosophiques et autres. Problèmes auxquels sa pensée semble d'ailleurs revenir de temps en temps et auxquels on dirait qu'à certaines heures il espère malgré tout une réponse, sans qu'il lui soit resté peut-être assez de foi pour croire aux dénouements de la science.

C'est qu'en effet le scepticisme de M. Paul Bourget est d'autant plus profond qu'il est involontaire, qu'il n'a jamais été voulu et qu'au rebours des gens qui se vantent de ne croire à rien et qui croient à tout, M. Paul Bourget voudrait bien croire à quelque chose, en étant sûr toutefois qu'il a raison d'y croire. Son flegme d'écrivain et ce je ne sais quoi d'impassible, de dédaigneusement hautain qui fait son œuvre implacable et froidement belle comme une lame d'épée, tout cela n'est qu'un mirage, qu'une manière d'auteur moderne : en réalité, M. Paul Bourget s'émeut et souffre. Dans cet analyste quand même, dans cet artiste dont les livres sont si corrects, si étudiés, si écrits, il y a quelques vagues réminiscences de 1830. Derrière l'écrivain on devine, lorsqu'on lit un peu entre les lignes, l'homme ardent, inquiet, tourmenté, l'homme humain qui lutte, qui se désespère et se consume, ballotté entre l'indéchiffrable qu'il voudrait connaître et l'incertitude de ce qu'il connaît.

Du ciel où il ne pouvait rien lire, M. Paul Bourget est descendu sur la terre. Il a fermé les gros livres où il n'y a, somme toute, pas grand chose, et, quittant résolument les problèmes insolubles, il s'est mis à étudier l'homme. Maïs voilà que l'homme à son tour, — et la femme encore bien plus, — lui a paru mystérieux, compliqué, illogique, inexplicable. Dans le cœur humain, il a lu : *ténèbres*, et, qui sait? peut-être n'a-t-il pas mal lu !

Est-il devenu incrédule parce qu'il a vu? ou a-t-il vu partout de l'obscur et du mystérieux, de l'illogique et de l'inexplicable parce qu'il était incrédule? Bien fin qui le dirait. Quoi qu'il en soit, M. Paul Bourget s'est promis un jour de voir clair dans les ténèbres, mais, il faut le reconnaître, son observation s'est beaucoup ressentie des inquiétudes et des défiances de son esprit.

Que nous prenions en main ses études de littérature, ses poésies ou ses romans, nous y trouverons toujours un patient chercheur, un infatigable inquisiteur. Critique, il s'attache plus à nous faire entrevoir l'âme de l'écrivain qu'il apprécie, à nous faire pénétrer son « moi » qu'à peser les mérites de ses œuvres ou à nous en dire la valeur. Poète, il ne lui suffit pas que ses vers chantent nos joies et nos peines, traduisent nos sentiments tristes ou radieux, il veut qu'ils nous enseignent la cause de ces joies et de ces peines, qu'ils nous expliquent l'histoire de ces sentiments. Romancier, ce ne sont pas seulement nos cœurs humains qui appellent son attention et fixent sa pensée, ce sont aussi, ce sont surtout les ressorts de ces cœurs. Il veut le pourquoi de tout ce qui est en nous, de tout ce qui est nous. Son observation est avide, sa psychologie a quelque chose d'insatiable. A tout tressaillement d'âme découvert en lui-même ou surpris chez autrui, à toute manifestation quelconque de notre être, il demande son origine, son essence, son secret, son mystère. Il voit et et il veut une compréhension pleine, entière, précise, exacte de ce qu'il voit.

L'observation de M. Paul Bourget a , en effet, ceci de très curieux qu'elle ne se contente pas d'étudier l'homme et qu'elle veut l'expliquer. Dire : « c'est ainsi », ne lui suffit pas; pour être à peu près satisfaite, il faut qu'elle dise « *c'est ainsi, parce que* .....» L'écrivain regarde ses modèles comme on regarde une machine, il les démonte pièce à pièce, scrute chaque rouage, interroge chaque force, mesure chaque levier, remet le tout en place, imprime le mouvement nécessaire et nous explique le mécanisme en le manœuvrant sous nos yeux. Créer des personnages vrais, vivants, humains, — pour employer encore ce mot, qu'il faut répéter sans cesse, — n'est pour lui qu'un premier pas, il veut pénétrer leur être intime le plus secret, nous en exposer, nous en faire comprendre tous les états d'âme ou de conscience, nous donner enfin le pourquoi de ces apparentes compli-

cations de notre moi, qui, somme toute, sont peut-être très simples et très logiques. Aussi, en dépit de son peu de sympathie pour ce qu'un de ses disciples (1) volontaire ou non, a appelé « la psychologie froide du raisonnement », ne prend-il jamais la vérité découverte en nous que comme le point initial de son analyse, d'où il part pour aller, de déduction en déduction, jusqu'à l'explication du fait visible et palpable, qui paraissait incompréhensible au premier abord.

Il nous semble que c'est là une conséquence directe de cette curiosité d'esprit et de ce manque de foi, de ce besoin de vérifier tout et même ses certitudes, qui domine M. Paul Bourget. Nous ne le verrons jamais, ou bien rarement, pénétrer fièrement dans le cœur humain, l'analyser fermement et condenser dans une œuvre hardie et assurée le résultat de ses observations. Il ne s'en empare pas en maître, on dirait, au contraire, qu'il en a peur, et il rappelle quelque peu le voyageur qui marche, hésitant et troublé, sur des sables mouvants. A chaque pas, il veut se convaincre qu'il est dans la bonne voie, et, à chaque pas, il vérifie l'exactitude de ses remarques, entassant preuve sur preuve, démonstration sur démonstration, pour se prouver que ce qu'il avance est bien la vérité et que les preuves de cette vérité sont bonnes. Ses livres sont comme ces chaînes dont toutes les mailles se forment et s'accrochent les unes dans les autres. Supprimez en une, toutes manquent. Sautez une page, le reste ne se comprend plus.

M. Paul Bourget n'a pas l'ardeur et la puissance de Balzac, la sérénité impeccable de Flaubert, l'allure géante d'Emile Zola, la préciosité profonde mais maladive des Goncourt, l'intensité de vie de Guy de Maupassant, l'amertume railleuse et désolée d'Alphonse Daudet; mais, avec sa ferme volonté de savoir exactement, avec sa ténacité effrayante d'homme dominé et soutenu par une idée fixe, il met dans ses analyses une pénétration étonnante et des idées d'ensemble, expérimentalement tirées des faits, qui sont très suggestives. Jeune encore et venu après toute une pléïade de romanciers supérieurs, il est essentiellement original parce que dans l'étude des phénomènes de notre âme en particulier et de notre nature en général, il s'inquiète au moins autant des causes premières de ces

(1) André Mellerio, *Études de femmes*, préface.

phénomènes que de ces phénomènes eux-mêmes, et parce qu'il s'est acharné à chercher quand même l'explication logique de ces résultantes dont les principes et les éléments sont si difficiles à démêler et à exprimer, que beaucoup ne s'y risquent pas.

C'est peut-être à l'influence de ce besoin incessant de toujours remonter de l'effet à la cause et de la cause à la cause, que nous devons attribuer son peu de souci de peindre dans ses œuvres les grands sentiments de l'âme humaine. Jamais il ne s'applique à faire la synthèse d'une passion en prenant pour principal personnage de l'œuvre cette passion même. Ce qu'il cherche plutôt à saisir, c'est tout le clavier du cœur humain, c'est nous dans l'ensemble de notre nature, dans notre complexité. Certes on trouve dans ses livres de fortes analyses de sentiments très nettement caractérisés, mais le plus souvent on peut dire que l'écrivain est tout particulièrement attiré par les feux follets de l'âme, par ces sortes de lueurs qu'on voit parfois briller comme des flammes distinctes au milieu d'un brasier, presqu'aussitôt éteintes que jaillies. Ce qui l'intéresse, ce sont bien moins les hommes que l'homme, bien moins l'homme que la nature humaine, et bien moins les lignes droites que les zigzags de cette nature humaine, si je puis parler ainsi.

Plus la sensation dont il fait la psychologie semble difficile à saisir et à faire revivre sur le papier, plus d'une part, la pénétration de M. Paul Bourget devient nette et clairvoyante; plus d'autre part sa phrase devient habile et savante. Aussi cherche-t-il de préférence à analyser les plus intimes, les plus fugitives, les plus insaisisables choses de notre être, par suite les sentiments qu'il étudie sont toujours quelque peu spécieux et subtils, — raffinés serait peut-être un terme plus juste; — les caractères qu'il détaille sont, pour ainsi dire, exceptionnels, un peu en dehors, au-dessus ou à côté de notre banale et plate humanité. Il ne faut donc pas nous étonner que, dans une œuvre faite de curiosité psychologique et d'observations minutieuses, dans une œuvre qui n'est, somme toute, qu'une patiente anatomie, qu'un savant examen de notre nature dans ce qu'elle a de plus ténu, de plus mobile, de plus mystérieux, il donne aux études de femme une place considérable et presque prépondérante.

Séduisante par elle-même, la psychologie féminine devait plaire à M. Paul Bourget plus qu'à tout autre. Il était dans l'ordre et la logique

des choses que son esprit anxieux soit attiré, presque fasciné par la nature vibrante, complexe, dissimulée et réputée inexplicable de la femme. L'écrivain qui veut connaître l'être humain jusque dans ses mobiles les plus intimes ne devait-il pas fatalement être stimulé par le désir de pénétrer le moi le plus secret de la créature la moins facile à comprendre de la création ? L'homme que tout point d'interrogation rend songeur, ne devait-il pas naturellement se sentir intrigué par un point d'interrogation vivant? Le penseur qui veut déchiffrer l'incompréhensible, ne devait-il pas forcément s'appliquer à expliquer l'illogique? M. Paul Bourget a donc étudié la femme, et il l'a fait avec un rare bonheur, avec une merveilleuse puissance d'observation et de raisonnement. S'il n'a pas surpris et traduit tous les riens psychologiques ou autres, — toutes les subtilités, tous ces infiniment petits qui la font si troublante, comme on dit, — il en a du moins saisi et compris beaucoup.

« Qu'est-ce que la femme ? — disait Balzac, — une petite chose, un ensemble de niaiseries. »

Il ne faut pas exagérer. Balzac a formulé la règle générale, mais les exceptions sont nombreuses. M. Paul Bourget s'est bien souvent placé au même point de vue que Balzac, mais comme lui d'ailleurs il a souvent aussi caressé d'une main ce qu'il flagellait de l'autre.

Il faudrait une étude spéciale pour apprécier convenablement ce seul point de son œuvre, car il l'a analysée puissamment cette femme moderne, reine et maîtresse d'une société qui ne vit plus que par et pour la jouissance. Il l'a considérée en elle même, dans ses relations sociales et dans son influence sur l'homme. Il ne l'aime pas et il la conçoit comme la concevait Balzac le jour où il écrivit l'axiome que nous venons de citer, parce qu'il la connaît et que tout ce qu'il a trouvé en elle de superficiel, de creux, d'hypocrite et d'un peu cruel ne l'a pas précisément disposé à en concevoir une excellente opinion. Il l'aime parce que dans cet être puéril et faux, souvent un peu lâche, il a rencontré une exaltation latente, capable de pousser la passion, — bonne ou mauvaise, — jusqu'à la folie. Les plus grandes sublimités ou les plus grandes bassesses, l'azur ou la fange : toute femme peut, à un certain moment, sous l'influence d'un sentiment quelconque, s'élever jusqu'à l'un d'un coup d'aile, ou, tête baissée, dégringoler jusqu'à l'autre. Ce manque d'équilibre et de pondération chez la

créature observée rend l'observateur indulgent et sévère tour à tour et justifie jusqu'à un certain point cette indulgence et cette sévérité. Ce qui est assez curieux, c'est la façon dont M. Paul Bourget aime la femme. Tout son amour vient de sa curiosité. Ses études, — qu'elles s'appellent Suzanne de Morères ou Gladis Harvey, ou de tel autre nom, — sont des jouissances de psychologue satisfait d'avoir surpris quelque chose d'un secret dérobé à la plupart d'entre nous. Si parfois l'écrivain trouve en lui quelque élan prêt à se traduire par un cri de passion, ce cri sera vite étouffé, cet élan vite réprimé, et même derrière les larmes, — trop rares, — qui ont glissé dans les livres de M. Paul Bourget, on sentira toujours le chercheur. C'est lui qui s'enthousiasme parfois et s'attendrit sur son champ d'études parce qu'il le sent immense et palpitant, comme c'est le philosophe qui s'intéresse et se passionne; comme c'est le poète qui vibre tandis que l'homme à demi tué par l'observateur se débat dans son dédain mêlé de pitié, dont il voudrait bien peut-être, mais dont il ne peut se défaire.

Ici, il faut que je m'arrête, car je glisse sur une pente dangereuse. La vie privée d'un homme, ses douleurs et ses joies, ses passións et ses désillusions sont à lui. Il peut nous les laisser deviner, il peut nous les dire franchement, mais il peut aussi les garder et s'en taire, et il nous déplaîrait singulièrement d'aller fouiller le cœur des gens pour en tirer des arguments et des paragraphes. Qu'il nous suffise donc de dire que M. Paul Bourget regarde un peu la femme comme un problème dont la solution, essentiellement variable, est presque toujours décevante. Cette conception est très moderne et très conforme à nos tendances d'esprit. Avec notre manque de foi, notre confiance dans la science qui ne nous a rien donné et qui nous console assez mal, avec notre incertitude et nos doutes de plus en plus forts, avec ce malaise qui pèse sur toute notre société et dont nous ne pouvons rappeler ici ni les causes, ni les effets, nous sommes tout portés à suspecter tout et à n'aimer rien. La littérature de passion se meut et fait place à la littérature d'érudition. Nous sommes des désabusés et aussi, comme le disait un jour M. Alphonse Daudet qui doit le savoir, « des détraqués et des compliqués. » Seuls, dans un siècle vieilli et dans une société qui tombe, les tout jeunes gens rêvent encore des œuvres vibrantes et passionnées; les autres y renoncent et

vivent par et pour la pensée. Avec la vie d'aujourd'hui, telle qu'elle nous a été faite et telle que nous nous la faisons, le cœur humain ne dure pas dix ans.

Etudiez les lettres contemporaines et vous verrez que nous n'exagérons rien. Blasés, volontairement ou non, il nous faut des sensations complexes; nous ne nous émouvons que pour ce qui est raffiné; nous ne songeons qu'à savoir, entourés que nous sommes de points d'interrogation menaçants. L'air que nous respirons nous étouffe, et parce que le présent nous pèse et nous inquiète nous ne pouvons en détacher nos yeux et regarder plus loin. Voilà pourquoi, même chez les psychologues les plus pénétrants, l'observation après s'être transformée menace de se gâter. Nous ne connaissons plus cette vérité des Classiques qui s'offrait majestueuse et placide, toute d'une pièce, qui s'imposait. Nos œuvres manquent de grandeur et de sincérité. Elles sont haletantes comme nous et souvent poussives, toujours comme nous. Il leur manque ce je ne sais quoi de complet et de définitif qui fut comme la signature de nos grands morts; mais, en revanche, elles sont plus minutieuses, plus guindées et d'une humanité plus courante. En effet, les Rodrigues, les Alcestes, les Andromaques, les Tartuffes sont des types où toute une classe d'êtres et de sentiments humains a été condensée, ils sont plus grands que nature; les personnages dessinés par les écrivains d'aujourd'hui ont des proportions moins gigantesques et sont crayonnés d'une main moins virile et moins autoritaire; mais, disons-le à la gloire des modernes, ils ont compris la dualité de notre être, tandis que les Classiques, sauf en de très rares exceptions, ont toujours négligé complètement l'homme physique pour l'homme spirituel.

A quelque école philosophique qu'on appartienne, il faut reconnaître qu'en ce monde notre individu est un composé, un ensemble, ou au moins que les phénomènes qui se passent en lui sont de plusieurs sortes, les uns intéressant plus directement l'être matériel; les autres, l'être incorporel. Or, ces deux êtres si intimement liés pendant notre vie que souvent nous ne les distinguons qu'avec peine, ne sont pas sans s'influencer mutuellement. Ils ne sont pas deux, ils sont un en deux parties. Celle-ci a été nommée : âme; celle-là : corps, mais toutes deux sont l'homme et rien de ce qui touche à l'homme ne leur est étranger, car les vibrations de l'une éveillent toujours

des échos dans l'autre. Établir une ligne de démarcation absolue entre les phénomènes de l'âme et ceux du corps, proscrire complètement les uns pour se vouer à l'étude exclusive des autres, n'était pas une idée très heureuse, car s'ils ne s'identifient pas, — ce qui est discutable, — ils vont volontiers de compagnie et parfois sont bien près de se confondre. C'est seulement en les considérant tous qu'on peut arriver à la compréhension des uns ou des autres.

Les psychologues modernes ont compris cela et c'est fort heureux, car, étant donné que leur observation envisage l'homme ordinaire avec ses passions de moyenne intensité et qu'elle s'exerce beaucoup plus sur des états de conscience, des états du moi que sur l'âme et le moi eux-mêmes, sur des tempéraments pris dans leur tout que sur tel ou tel sentiment déterminé et considéré seul; étant donné que souvent, comme chez M. Paul Bourget, elle ne prétend pas seulement faire voir, mais encore faire comprendre, jamais ils n'auraient pu atteindre à cette vérité où ils aspirent, en négligeant une partie des causes qui provoquent et une moitié des éléments dont se composent ces états du moi humain et ces tempéraments.

Si la méthode moderne a des avantages, elle a aussi tous les défauts de ses qualités. Savante, elle n'est pas exempte de pédantisme et son amour du complexe l'amène souvent à se perdre dans le compliqué. C'est bien naturel, d'ailleurs, plus le sujet analysé est hétérogène, plus ressortent la pénétration et la finesse de l'observateur. Seulement, plus le sujet est hétérogène, plus l'analyse devient subtile; et plus l'analyse est subtile, plus la vérité devient aléatoire. Voilà pourquoi, neuf fois sur dix, nos personnages ne sont que des esquisses sans lignes nettes et précises, des formes vagues sans relief. Ils se ressemblent tous plus ou moins, ballottés qu'ils sont par leurs divers instincts et leurs différentes passions, en proie au perpétuel conflit de leur raison incertaine et de leur cœur détraqué, de leur esprit faussé et de leurs nerfs malades. C'est un sérieux inconvénient que cette hésitation et cette banalité dans le dessin des personnages. Les livres tout entiers y prennent un air mal assuré, une allure incertaine, qui les gênent pour s'imposer et même quelquefois les en empêchent tout à fait. A jouer avec le feu, on se brûle; à force de finesse, on se jette dans la préciosité.

C'est encore un grave travers, un danger, que cette manie d'indi-

vidualiser qui nous pousse tous, petits et grands, à ne regarder jamais qu'un homme à la fois. Les Classiques généralisaient trop, soit, admettons-le, quoique cela ne soit pas bien démontré; en serons-nous meilleurs pour être tombés dans l'excès contraire? non sans doute, et même, excès pour excès, leur exagération valait mieux que la nôtre. Plus l'observation est générale, plus elle est facile à percevoir et plus elle nous intéresse. Les portraits, sauf ceux signés d'un grand nom, n'ont de valeur que pour ceux qui en ont connu les originaux. Et puis, à ne peindre de l'homme que ses côtés particuliers, on risque fort de peindre seulement l'homme d'une heure. Ainsi pratiquée, l'observation psychologique se perd dans l'observation de mœurs ou, ce qui est pis encore, dans la pseudo-observation des livres à clefs, et alors, avec le temps, l'œuvre vieillit, elle date, c'est de l'actualité rétrospective.

Les hommes passent, l'homme reste. Il faudrait s'en souvenir, et lorsqu'on veut laisser une trace dans la littérature de son pays (qu'il l'avoue ou non, tout écrivain a cette ambition), il faudrait s'efforcer de créer des personnages qui, au bout de dix ans, ne soient pas fossiles.

C'est là, je crois, ce qu'un homme d'esprit, qui avait le sens commun, exprimait dans cette boutade qu'il aurait pu dédier à tous les observateurs de tous les temps, de tous les pays et de toutes les tailles : « Il y a des choses humaines qui sont comme des étoiles; d'autres, qui sont comme des chandelles; tâchons d'éclairer nos livres avec la lumière des étoiles »

FERNAND FOUQUET





ROME

Tome VII de l'HISTOIRE UNIVERSELLE, par Marius Fontane



près avoir décrit les vieilles civilisations orientales, mères de toutes les autres, et nous avoir promenés ensuite dans le monde héllénique, M. Fontane vient de publier son tome septième de *l'Histoire Universelle* : *Rome.* Quand on lit ces pages, on est étonné des vastes lectures auxquelles a dû se livrer l'historien. Rien n'échappe à son regard attentif ; non seulement il connaît les grands et classiques monuments sur l'ancienne Rome, mais encore il a recueilli avec soin les moindres notes, les plus légères communications de l'Académie, les articles de Revues sur le monde romain et sur les peuples avec lesquels celui-ci eut des rapports plus ou moins sanglants. Profondément égoïste, — ce fut hélas ! la cause de de sa fortune, — Rome, en effet, ne connut les autres nations que pour les broyer et se les assimiler. Semblable à la race moderne des Anglo-Saxons, elle n'aima qu'elle-même et ne rêva pas d'autre destinée pour le monde que de devenir romain et de servir aux besoins et même aux caprices de la métropole. Voilà du reste ce qu'a parfaitement vu M. Fontane. Les groupements de faits, les aperçus philo-

sophiques, les rapprochements ingénieux abondent dans ce volume de l'*Histoire Universelle.*

Ce n'est pas seulement la dure civilisation romaine, son goût des entreprises et des conquêtes, son génie d'organisation que nous découvre M. Fontane ; il a pareillement beaucoup étudié les nations qu'a rencontrées Rome, et en particulier les Puniques. Quelles pages nourries sur Carthage (la ville neuve) que les Phéniciens avaient bâtie aux bords de la Méditerranée,en face de l'Europe, dans l'emplacement le mieux approprié aux courses maritimes et au négoce! Rien ne lui est étranger des travaux les plus récents sur la cité de Didon et de Hannibaal. Les symboles des stèles puniques et néo-puniques, leur épigraphie lui sont parfaitement familiers.

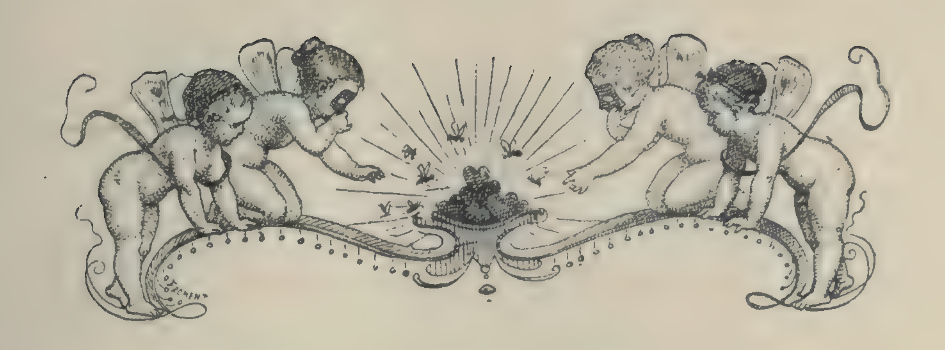
Jusqu'ici les historiens de Rome s'étaient bornés à en décrire, avec plus ou moins de talent, l'administration et les agrandissements. Pas un regard chez eux pour ce qui n'est pas lois ou batailles. M. Fontane n'a pas oublié qu'il y a autre chose pour les peuples que le plus ou moins d'étendue de territoire physique. Ils ont une géographie morale et intellectuelle, souvent en sens inverse de la géographie matérielle. Douées d'un petit coin de terre, Athènes et la Judée n'en ont pas moins une grandeur immense. Leur domaine se répand au loin dans le monde et dans les siècles. Elles le doivent l'une à la façon unique dont elle a interprété la beauté, l'autre à l'idéal religieux qu'elle a su présenter aux hommes de tous les temps.

Ce qui a fait se survivre le monde romain, c'est la précision de ses lois et aussi ses poètes et ses lettres. A nous autres, hommes modernes d'esprit peu militaire quoique nous soyons tous soldats, ce qui offre dans l'histoire le plus d'intérêt, c'est le mouvement des idées, l'évolution littéraire, et peut-être les subtilités philosophiques et ces précieuses recherches de mots des époques décadentes. M. Fontane a parfaitement compris ce qui nous plaît dans l'antiquité. Avec la plus vive diligence, il a rassemblé tous les renseignements épars sur les différentes écoles de philosophie et de rhétorique, qui s'agitent surtout après l'établissement de l'Empire. Presque chaque ville avait ses sophistes, et les empereurs se piquaient de philosophie ou d'excentricités religieuses. Qui a étudié profondément la vie d'un peuple sait fort bien qu'il est intéressant seulement à ses origines héroïques et dans ses raffinements morbides de la fin.

Nous aurions beaucoup à dire encore sur *Rome* de M. Fontane : mais nous sommes obligé de nous tenir dans les généralités et de ne point entrer, en un court article, dans les détails de science minutieuse dont le volume déborde. C'est le VII[e] d'un ouvrage qui se présente déjà comme un monument, et où l'auteur, à côté de la science, a su montrer constamment les qualités de méthode, de clarté, le style vif et rapide qui sont les notes mêmes de son esprit.

E. LEDRAIN.





LE SALON DU CHAMP-DE-MARS

Fin (1)

LA GRAVURE



Ici, la tenue générale de la section de gravure est réellement satisfaisante : une vingtaine d'exposants à peine, tous intéressants ; ou presque tous, car il s'y rencontre bien, comme en toute exposition, quelques non valeurs, rares il est vrai, mais qu'à l'avenir le jury agirait sagement d'éliminer si, ainsi qu'on se plaît à l'affirmer, la Société nationale des Beaux-Arts est vraiment soucieuse de son prestige artistique et de la sympathique renommée par laquelle, dès ses débuts, elle a su s'imposer.

Puisque, à notre avis du moins, la conception personnelle prime le métier, — la question technique étant, bien entendu, hors de cause, — faisons à la gravure originale l'honneur de la priorité. M. Max Klinger a des inventions d'une étrangeté singulière ; on le dirait hanté par les compositions de Dürer, et certainement ses planches en ont, dans une certaine mesure, l'intensité d'accent, et même

(1) V. *l'Artiste* de juin et juillet derniers.

quelque similitude dans le caractère et l'expression. Celle qu'il a dénommée *Evocation* a un attrait bizarre, figure d'une rigidité hiératique, au visage empreint de mélancolie vague et songeuse, dont le sexe indécis complique encore l'énigmatique et troublante vision. Dans cette planche où l'on devine la hantise des œuvres de Dürer et l'obsession de celles de Gustave Moreau, l'exécution est précieuse et comme raffinée ; si le livret dit vrai, où elle est rubriquée : « burin », il faut convenir que ce procédé, si peu complaisant et si peu docile aux artifices de l'exécution, a été habilement approprié, par une minutieuse complexité de travail, à l'intention subtile de l'artiste. De M. Constantin Meunier, voici une eau-forte originale, le *Puits-Borinage*, vigoureuse et expressive, résumant l'art très personnel du maître sculpteur ; elle nous fournit un exemple nouvel et probant du parti qu'un artiste, même s'il n'est pas familiarisé au métier de graveur, peut tirer de ce moyen d'interprétation par l'eau-forte, dont la pratique n'exige, d'ailleurs, aucune initiation préalable spéciale et par cela même laisse à l'invention toute sa saveur, au tempérament de l'artiste toute sa spontanéité. C'est pourquoi nous nous évertuons à plaider la cause de la gravure originale sous toutes ses formes, eau-forte, pointe-sèche ou lithographie, autant de moyens d'étude, autant de procédés pour traduire leurs idées, que les peintres ont le tort de trop négliger. Serait-ce qu'ils considèrent comme une tâche extrêmement difficile de s'assimiler l'emploi de ces procédés et qu'ils redoutent de s'astreindre à un rudiment long et indigeste? Erreur complète. Si, d'aventure, vous demandiez à ce magicien de Desboutin le secret de ses prestigieuses pointes-sèches exposées là ; à M. Lunois, la manière de son procédé lithographique appliqué à ce groupe délicat et charmant de *Hollandaises* ou à cette exquise figure de *Convalescente;* à M. Lepère, comment s'obtiennent la vivacité et la finesse de ses morsures dans les eaux-fortes où il nous montre, avec un art d'interprétation si pittoresque et si vivant, la physionomie de certains coins de Paris ; à M. Delavallée, de quel heureux mélange d'aquatinte et d'eau-forte il tire ses effets si variés de paysages et de nature rustique ; si vous poursuiviez ainsi votre enquête auprès de tous les artistes dont les estampes vous intéressent par des qualités caractéristiques et par une note d'art vraiment originale, soyez assurés qu'ils vous déclareraient tous, avec une absolue sincérité, que le maniement

de l'outil ne les a jamais préoccupés et que dès l'abord il s'est montré parfaitement docile entre leurs doigts, se pliant à tous les caprices de leur imagination. C'est qu'en effet l'application de ces procédés est indépendante de toute technie : bien loin d'asservir la manière personnelle de l'artiste à une formule d'exécution conquise par un long apprentissage où la personnalité s'oblitère, ils s'adaptent à merveille au tempérament de chacun, à ses qualités propres, à ce qui, en un mot, constitue son originalité. Les deux portraits à l'eau-forte, de M. Zorn, en témoignent avec une évidence saisissante : la facture souple, lumineuse et vibrante, habituelle à ses peintures, reparaît dans ses planches avec une flagrante identité ; on dirait que la touche du peintre se retrouve chez l'aquafortiste, tant il y a parité dans l'exécution. Parmi les gravures originales nous citerons encore : une lithographie de M. Grenier, *Atelier de ciseleurs*, consciencieusement étudiée, mais un peu terne, bien que la perspective et l'éclairage de cet intérieur se prêtâssent à une exécution plus brillante ; une *Tisseuse*, eau-forte de M. Decisy, à laquelle nous ne ferons pas la même critique, non plus qu'aucun des éloges dont elle est digne, sa parution dans l'*Artiste* nous l'interdisant ; deux jolies études à l'eau-forte par M. Michel Cazin qui, dans ses portraits, excelle à noter et à souligner les particularités de la physionomie ; les pointes-sèches fort habiles de M. Piguet ; les eaux-fortes de M. Desmoulin, d'une facture très attentive, où manque l'aisance, mais non la sécheresse du dessin.

Quelques reproductions fort remarquables sont là pour attester le talent d'interprétation des artistes de métier. M. de Los Rios a traduit en une franche et lumineuse eau-forte la *Petite servante* par Huot. La planche de M. Bracquemond d'après un tableau de Meissonier, *Partie perdue*, est admirable de précision et de vigueur ; sous cette forme, l'œuvre originale a une allure magistrale. On est surpris de constater qu'il se trouve un lithographe capable de donner une traduction intéressante des peintures de Monticelli, que l'on se figure volontiers rebelles à toute interprétation ; M. Lauzet, tout en restant fidèle aux effets kaléidoscopiques des originaux, a montré là une virtuosité extraordinaire. Ses lithographies d'après le *Pauvre pêcheur* et l'*Enfant prodigue* de M. Puvis de Chavannes prouvent qu'il a aussi le respect des grands maîtres comme il en a l'intelligence et il en pénètre le style. Nous retrouvons M. Decisy avec une reproduction de

la *Leçon de danse* de M. Prinet, qui fut exposée au précédent Salon ; l'entreprise était malaisée, de rendre le dessin fugitif de cette composition et l'ambiance de demi-teinte dont le tableau est tout imprégné ; M. Decisy y a habilement réussi, et son eau-forte en donne à souhait l'impression d'ensemble. La planche de M. Waltner d'après l'*Angelus* de Millet a un peu suivi la fortune du tableau ; c'est dire qu'elle a eu un certain succès de popularité, et qu'il y a une inconcevable exagération sur la valeur d'art de la gravure comme sur celle de l'original : il faut dire que le grand caractère du paysage dans le second ne se retrouve guère dans la première. Nous n'hésitons pas à y préférer l'eau-forte du même d'après le beau tableau de M. Jules Breton, *Les feux de la Saint-Jean*, malgré le procédé exagérément alambiqué habituel au graveur. La souplesse et la finesse de tons des gravures sur bois de M. Florian est admirable ; sa manière se prête, par son étonnante fécondité de ressources, aux effets les plus subtils, dans ses reproductions de Botticelli, de Carpaccio et de Léonard. M. Guérard s'est appliqué à une grande planche, *Vase en jade vert*, « la plus grande pièce connue », ajoute le livret, et dont l'intérêt nous échappe ; sa série de petites eaux-fortes, bien que d'une exécution terriblement compliquée, a une tout autre saveur : mais ne vous semble-t-il pas que, chez M. Guérard, le mérite de l'imprimeur est bien près d'égaler celui du graveur?

JEAN ALBOIZE.





LE SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Fin (1)

L'ARCHITECTURE

En venant du Salon de peinture, la première salle de la section d'architecture, où l'on entre tout d'abord, est la salle 5. Nous rencontrons là la restauration du *Temple de Baion, à Angkor*, d'après les relevés de M. le lieutenant de vaisseau Delaporte, par M. Deverin. Dans ces dessins, qui sont artistement exécutés, les intérieurs sont peints de vives couleurs, mais les façades restent blanches. Pourtant les temples kmers sont construits en un grès gris-bleu, très sombre ; leur style et leur splendeur comportent, à l'extérieur comme à l'intérieur, une coloration portée au maximum d'intensité. La dorure en plein a seule l'éclat qui leur convient ; à cette dorure, tantôt mate, tantôt brunie, peuvent être opposés d'autres tons, pourvu qu'ils n'interviennent qu'afin d'accentuer la vigueur et d'augmenter l'effet des ors. Ce genre de polychromie florit encore aujourd'hui dans le royaume de Siam et dans toute l'Indo-Chine. — M. Chedanne s'est attaché à reproduire le pittoresque des ruines du théâtre de Marcellus, monument dont il importe seulement d'étudier la structure et d'analyser la forme. Le même artiste s'est aussi arrêté longtemps à copier, d'ailleurs très finement, trois jolis tombeaux de la Renaissance ita-

(1) V. l'*Artiste* de mai, juin et juillet derniers.

lienne. — M. Paulin ajoute un dessin en perspective à sa belle restauration des termes de Diocletien, à Rome. — De tous les fragments antiques restaurés par M. Defrasse, l'entablement du temple d'Antonin et Faustine est le plus utile à étudier. Du même auteur, la façade de la *Ca d'Oro*, à Venise, est un beau dessin mais trop lourdement coloré. — M. Ruy a fait un parallèle de plusieurs édifices civils d'Italie, bâtis au moyen âge et à la Renaissance. Cette excellente étude est émaillée des théories sur « les pleins et les vides » et d'aphorismes comme celui-ci : « Dans les œuvres imposantes, chercher sous la forme la cause ou la pensée génératrice, conduit à de plus profondes conceptions dans les productions nouvelles », qui fait songer à cette recette, bien connue : Pour faire un canon, prenez un trou et coulez du bronze autour. M. Ruy expose en outre de jolis et sérieux dessins d'après une cheminée du xve siècle, au palais ducal de Venise. — M. Laffilée a fait de très bonnes aquarelles d'après des peintures murales de l'église de Poncé. — Le monument commémoratif de la bataille du Bourget, par M. Deslignières, est simple et grave comme il convient. La base est disposée pour servir de banc ; afin de garder toute sa noblesse, un édicule de cette sorte ne devrait pas servir à une fin utilitaire. — C'est décidément la muse enjouée des flons-flons qui a inspiré à M. Robert de Massy son pavillon et sa fontaine, soit disant mauresques ; une sorte de jouet, ce pavillon qui pourrait fort bien se transformer en baromètre si la belle dame, qui se voit à la fenêtre, disparaissait quand le temps est à la pluie et reparaissait dès qu'il fait beau. — Les relevés de M. Ballu sont, comme toujours, des meilleurs ou les meilleurs, sincères, justes, synthétiques. — De M. Daumet, deux aquarelles bien à l'effet et dans l'air. — La peinture décorative exécutée au Collège de France par M. Hista est l'œuvre collective de MM. Gerhardt, Bourgeois et Hista lui-même, inspirés par la villa Massimi de Jules Romain ; l'architecture qui l'encadre est de Letarouilly, inspiré lui-même par la Villa Massimi de San-Gallo : tant et de si distingués collaborateurs ne pouvaient faillir à leurs noms. — M. Mayeux a rapidement croqué et bien exprimé de séduisants détails d'architecture bretonne. — Le rendu de M. Ruprich-Robert, d'après le château d'Amboise, manque de souplesse et de coloris. — M. Margotin a relevé un vitrail très archaïque et la *Galerie des Prophètes*, dans la cathédrale de Reims.

Ce seront d'excellents modèles pour l'école d'art où il professe. — Le relevé des remparts d'Aigues-Mortes, par M. Louzier, est un travail sérieux et très complet; la tour de Constance, qui sert aujourd'hui de phare, est la partie la plus originale de ces remparts. — Encore un relevé: l'*Église d'Auzon, Haute-Loire;* celui-ci est de M. Petitgrand. — M. Saladin a copié des faïences; c'est tout pareil au modèle et c'est fait lestement. — Il n'y a que du bien à dire du projet d'église de M. Camut. — Le monument à la démocratie française, projeté par M. Larche, est une pyramide entourée de figures sculptées et posée sur un socle.

M. Barbaud a fait une restauration importante du château de Bressuire, en Poitou, très étudiée, rendue simplement et avec clarté. L'auteur aurait pu représenter la forteresse de Bressuire telle qu'elle était au XIe siècle, avec sa rudesse et tout son caractère féodal; il a préféré montrer ce qu'elle devint vers la fin du XVe siècle, après qu'elle eut été transformée en une habitation seigneuriale d'aspect peu farouche. Aussi y voit-on des tours couvertes par des poivrières; le donjon qui ne domine plus le château a peu d'effet; les fenêtres y abondent et l'accès en est devenu facile: le confortable est substitué au dramatique. — La restauration du temple de Métaponte par M. Charles Normand est excellente dans son ensemble. La polychromie grecque est bien observée, les tons ne manquent ni de puissance ni de finesse; le fronton se compose bien mais il est trop légèrement dessiné; les trépieds en acrotère n'ont rien de grec; la porte est massive; l'intérieur du temple, tout à fait obscur, semble le sanctuaire d'une Cérès, déesse des cultures à l'ombre. La statue chryséléphantine a des proportions trop petites, tandis que le piédestal en est trop haut. Pourquoi les draperies figurées qui décorent la cella forment-elles de gros plis symétriques au lieu d'être appliquées sur les murs? Les détails de l'architecture sont, en général, bien restaurés, le chapiteau et le triglyphe méritent l'attention; mais le chéneau qui, dans les temples grecs de la belle époque, s'arrête aux acrotères des frontons, est prolongé sur les façades latérales. M. Normand a donné, dans une publication, un intéressant commentaire de sa restauration. — M. Guérin a dessiné à la plume de beaux détails d'architecture égyptienne. — M. Paulme a reproduit un peu sèchement la célèbre porte de Saint-Maclou. — M. Rouillard

mérite d'être loué hautement pour le beau sentiment et la maîtrise de ses reproductions de peintures murales. — L'aquarelle de M. Risler rend très bien l'aspect de la place Stanislas, à Nancy. — Au sujet de sa restauration du *Théâtre et forum d'Ostie*, M. André a écrit : « Architecte, j'ai voulu présenter seulement ce qui a un intérêt architectural. » Malheureusement le *Théâtre et forum d'Ostie* n'a qu'un intérêt architectural très secondaire, ce qui du reste n'a pas échappé à M. André; il fallait donc beaucoup de talent pour arriver au résultat obtenu. La façade sur le Forum est grandiose; c'est la meilleure partie de ce travail important, savant, bien présenté en un joli rendu, clair et brillant. — M. Dutocq expose une magnifique monographie du château d'Écouen, le chef-d'œuvre de Jean Bullant : vue de loin, la composition de ce grand architecte paraît diffuse, les motifs, peu coordonnés, se lient mal entre eux ; vue de près, ces défauts sont vite oubliés, on est ravi par des détails de grand style, inspirés les édifices romains de l'antiquité et de la Renaissance. — M. Hardion a fait une belle étude de polychromie d'après la chaire abbatiale de Beaulieu-lez-Loches. Il est tout à fait intéressant de voir aussi combien les meubles eux-mêmes gagnent à cette décoration picturale et comment cette décoration y a été appliquée dans la période la plus brillante de l'art gothique. — Le piédestal de la statue de Danton, par M. Lépouzé, plaît généralement mieux que la statue de Danton elle-même ; la petite palme qui se voit dans le bas est cependant un ornement quelque peu suranné. — M. Dionys du Séjour a composé un très curieux et intéressant frontispice pour les *Missions archéologiques du ministère de l'Instruction publique*, avec la Victoire de Samothrace, au centre, se détachant sur l'Apadana de Suse.

Dans la composition d'une chapelle funéraire, M. Gelbert a placé, comme d'usage, des torches renversées, une urne voilée, des palmes néo-grecques, l'Α et l'Ω. — Les rendus de M. Libaudière sont par trop chargés de couleur, — M. Hourlier a exposé en son entier un projet de décoration dont une seule partie, *Vendémiaire*, figura au dernier Salon, où elle fut très appréciée pour la couleur et la composition. — M. Chapelain de Caubeyres a relevé le baptistère de Ravenne : rendu timide, mais non sans charme, d'ailleurs approprié au sujet. — Le projet d'église de M. Josso a une excellente tenue, c'est du bon néoroman, bien en proportions. — *Une gare, tête de ligne*, par

M. Dusart, projet remarquable dont la coupe et la façade sont d'une bonne conception ; la forme du Palais des Machines y est exactement reproduite : comme au Champ-de-Mars, les articulations inférieures restent apparentes, ce qui est très judicieux, mais, au faîte, des ornements néo-grecs masquent l'articulation ; pourquoi avoir renoncé à un ornement aussi particulier et nouveau que l'articulation d'une ferme à grande portée et l'avoir dissimulée derrière une torche ailée à laquelle s'adapte un bouclier attaché par des bandelettes ? à quoi riment cette torche, ce bouclier et ces bandelettes ? Le plan est bien conçu avec une grande salle de face placée sous le hall et réunissant les salles de l'arrivée aux salles du départ ; malheureusement cette grande salle est limitée en façade par une sorte de mur de clôture qui remplace l'entrée monumentale qui convenait ici et qui eût put servir sinon couramment, au moins les jours de fêtes, de réception, etc. — MM. Esnault-Pelletier et Meyer ont mis beaucoup de verve dans leur projet d'Université. Un projet d'Hôtel de ville et d'excellentes études d'après l'architecture gothique française constituent l'importante exposition de M. Sochor. — Les croquis de voyage de M. Warren ont été trop rapidement exécutés. — Le projet d'école normale de jeunes filles pour la ville de Constantine, de M. Toudoire, est froid, mais consciencieux. — Aux aquarelles de M. Umbdenstock et de M. Toudoire, nous préférons celles de M. Vernon. — Celles de M. Pradelle sont charmantes. — M. Wulliam a construit à Saint-Andrau un agréable cottage. — Dans un projet de galerie, M. Umbdenstock montre tout l'entrain qui plaît chez un décorateur. — M. Tellier a traité un sujet où rien ne peut arrêter l'attention. — Le casino de M. Mougenot est un projet passe-partout. — Le *Tout-Paris panorama* de M. Yvon faisait très bien sur l'Esplanade des Invalides à l'Exposition universelle ; il y avait bien un peu trop de cartouches, de guirlandes, de torches et de palmettes, mais l'ensemble était tout à fait réussi. — Le tombeau que M. Suasso a copié avec le plus grand soin méritait tout au plus d'être reproduit rapidement à l'aquarelle, plutôt que relevé patiemment comme une œuvre de premier ordre. — La restauration du cloître de l'abbaye de Saint-Jean-des-Vignes, par M. Gout, est un bon dessin à la plume. — Dans deux concours publics, l'un pour la construction de la caserne des Célestins, l'autre pour la construction de l'école profes-

sionnelle du Meuble, M. Antonin Durand a montré l'esprit le plus judicieux, les qualités les plus pratiques; ses plans sont admirables de justesse, de simplicité et même de grandeur. On peut trouver que, dans la caserne, la façade du manège est d'une architecture trop frêle; mais il serait facile d'y ajouter le peu qui y manque. Il est rare de voir des avant-projets plus complets; ceux-ci constituent vraiment des œuvres de premier ordre. —M. Calinaud, qui a projeté une église de village, est resté dans ce travail l'artiste délicat que l'on connaît. — L'aquarelle de M. Guillaume paraît être d'un peintre décorateur plutôt que d'un architecte. — Avec les nombreux motifs du tombeau construit par M. Fouquet, on pourrait aisément composer plusieurs autres tombeaux. — Le monument aux grands hommes, dans l'intérieur du Panthéon, par M. Hannotin, n'est guère qu'un cadre préparé pour les sculpteurs, cadre inutile et sans expression. — La vue du forum de Pompéï, par M. Boitte, n'offre pas le même intérêt que les aquarelles exposées ordinairement par le même auteur; les tons dans toutes les parties sont également chauds et « cuits », ce qui semble indiquer que l'aquarelle a été faite ailleurs que sur place, autrement que d'après nature.

Comparée au chalet de M. Lemoine, qui est suffisamment gai, la maison de campagne de M. Lethorel paraît imposante. — La villa de M. Lamiral a des toits trop aplatis; elle partage avec les deux compositions précédentes cette fâcheuse disposition que le palier de l'escalier sert de vestibule et de grande communication intérieure. — Dans un très bon projet de Caisse d'épargne pour Troyes, par M. Pergod, le grand ordre est quelque peu perché en l'air. — M. Audias a un bon projet d'Hôtel de ville. — M. Gayet excelle à reproduire les peintures des édifices de l'Égypte antique. — Les aquarelles de M. Fournier semblent exécutées pendant une secousse de tremblement de terre. — Celle de M. Fossard est fraîche et gracile. — Les croquis de M. Gavet sont de bonnes et loyales « chambres claires ». — Le plafond décoratif de M. Le Moine est d'une bonne couleur. — Dans le projet de MM. Georgé et Kahenn, pour le Jardin d'acclimatation du bois de Boulogne, seuls les trois petits pavillons néo-turcs détonnent dans l'ensemble qui est très bien composé. — M. Fivaz n'a pas fait son meilleur ouvrage en composant une nouvelle façade pour le Dôme de Milan, les flèches des deux tours sont

insuffisantes ; en façade principale il y a sept portes d'entrée : l'ensemble manque d'intérêt. — M. Lambert a bien copié l'église de Goussainville. — M. Gosse a composé une décoration très gracieuse pour un salon XVIIIe siècle. — M. Garen a figuré des arbres trop lourds sur un bon dessin de rendez-vous de chasse; à la vérité, il ne sert guère à un architecte de dessiner habilement des massifs, mais du moins cela donne plus d'allure à ses compositions. — L'architecture de M. Perronne se ressent, elle aussi, de la lourdeur du paysage qui l'entoure. — L'église de Bagnolles-de-l'Orne, par M. Menuel, est un de ces bons ouvrages qui gagnent beaucoup à l'exécution. — La composition et les dessins de M. René Moreau n'ont pas été remarqués comme ils méritaient de l'être, pourtant l'ensemble et les détails du château de Coutresol sont parfaitement traités ; le style, qui est de l'époque de Louis XII, peut passer pour authentique et montre une charmante érudition et du meilleur goût.— Dans le projet de M. Mollet pour une maison de campagne, on remarque un petit atelier de photographie auprès d'un grand atelier de peinture : voilà donc la photographie introduite à son tour dans l'habitation bourgeoise. — Les croquis de voyage de M. Brun sont bien faits, mais à la manière de quelques lithographies du vieux temps, et le coup de crayon toujours nerveux, en est la plus apparente particularité. — Dans les dessins de M. Dargaud, le point de vue est toujours remarquablement bien choisi, l'exécution correcte et artistique. Parmi les dessins toujours sérieux et intéressants publiés dans la *Construction* moderne, ceux de cet artiste sont des meilleurs. — Le Bu-Saint-Rémy est un manoir normand du XVIe siècle, l'idéal de l'habitation pour un gentilhomme campagnard ; M. Vesly en a fait une restauration fidèle et des aquarelles charmantes. — Les clochers et beffrois flamands, par M. Ghesquier, sont des aquarelles parfaitement présentées et dont le rapprochement est d'un intérêt saisissant, aussi M. Ghesquier ne risque pas de passer jamais pour un géomètre ennuyeux aux yeux des personnes qui viennent au Salon pour passer le temps agréablement et se distraire. Parmi la série des monuments et édifices lillois du même auteur, nous remarquons l'absence d'une au moins des maisons espagnoles dont l'architecture est le plus particulière. — Dans le projet de théâtre de M. Bossis, le grand ordre posé sur le sol, emprunte à cette disposition un effet grandiose. — Le projet de concours

de M. Barré n'est pas très étudié : par le grand escalier intérieur, qui mène à une terrasse, le rez-de-chaussée est tout découvert, exposé à toutes les intempéries. — Les aquarelles de M. Ridel ne sont pas sans intérêt. — Celles de M. Demarles offrent des tons rares. — Le projet de M. Courtois-Suffit pour une salle des fêtes dénote du talent, mais il est d'une complication, d'une richesse et d'une abondance exagérées. — Celui d'un *Groupe scolaire à Saint-Denis*, par M. Cailleux, n'est pas avantageusement conçu : sur un terrain long et très étroit, les salles de classe, les préaux, les dépendances sont alignés en file ininterrompue; en rassemblant tout cela dans deux pavillons placés chacun à l'une des deux extrémités du terrain, on pouvait avoir une meilleure disposition des grandes cours de récréation, de l'aération, de l'économie, tout ce qu'on recherche en pareil cas. — Voilà justement ce qu'a fait M. Albrizio, dans les mêmes conditions pour la ville d'Asnières, malheureusement les préaux qui devraient occuper le rez-de-chaussée de chacun des pavillons, n'en occupent qu'une petite partie; par là la composition de M. Albrizio est elle-même insuffisante. — La villa construite à Roquebrune par M. Schmit doit être d'un joli effet dans ce site; l'architecture rappelle la façon du premier Empire. — Les croquis de M. Chambers sont des meilleurs. — M. Venet a très bien représenté une façade du château d'Azay-le-Rideau. — Des deux tombeaux exécutés par M. Allar, celui dont une stèle fait le motif principal, lui fait le plus d'honneur. — Le marché projeté par M. Bourgeois est exclusivement utilitaire. — M. Destors expose des dessins d'une facture trop rude, mais sa restauration de l'église d'Othis est bien comprise. — L'orphelinat de M. Dubois est tout frais et pimpant : c'est un très grand bâtiment dont l'architecture agréable et familière plairait certainement aux hospitalisés. — Pour que la villa de M. Boucton paraisse moins rébarbative, il faudrait sur ses murs beaucoup d'arbustes, de glycines et de rosiers fleuris. — Le plan de l'Hôtel de ville projeté par M. Pichon est très bien disposé, la façade a tous les mérites qui enlèvent ordinairement les suffrages des conseillers municipaux, mais il n'eût pas fallu la présenter à... Laurent de Médicis. — Le projet de concours pour la construction du palais du Sénat à Bucharest, par MM. Dobresco et Duquesne est d'un assez bel ensemble qu'on aurait admiré il y a cinquante ans; maintenant on trouve que

le plan manque d'air malgré ses dix petites cours de service, ou plutôt à cause d'elles. — Ce qu'il y a de mieux dans le projet d'Hôtel de ville de M. Augé, ce sont les façades latérales. — Il est très joli, le château à la Ville-de-Bois, par M. Dupuy; c'est du Louis XIII modernisé, dont les motifs sont bien choisis. — M. Babet expose onze châssis représentant des salles pour des malades : voilà certes un sujet pour lequel un seul châssis suffirait. — Le projet de M. Marquet est très bien venu, sans grande recherche. — M. Vallat a fait deux dessins très gracieux du *Nouveau portail de l'église de Tramalou*, où les parties en lumière sont jaune-paille et celles qui restent dans l'ombre sont bleuâtres. — Dans le projet de M. Ollivier, une *Station d'éclairage électrique*, le pavillon d'administration masque la galerie des machines, il est trop somptueux.

M. Charpentier a bien copié un assez bon modèle, les clôtures des chapelles de l'abbaye de Fécamp. — M. Provensal a copié moins exactement un modèle meilleur. — La copie de M. Malençon est fine et bien exécutée; le modèle, une travée de l'église Saint-Ouen à Rouen, est au surplus d'un grand intérêt. — M. Gautier a très joliment présenté son installation de la section japonaise à l'Exposition universelle. — Dans son ensemble, le projet d'Exposition à Lyon, de M. Boileau, paraît conçu pour satisfaire à des exigences locales : en plan comme en façade, le grand dôme est remarquablement traité. — M. Vignat montre beaucoup de savoir, d'observation et de talent dans des détails d'ébénisterie et dans des frontispices publiés par la *Construction moderne*. — L'école primaire projetée par M. Meyer est trop munumentale. — L'aquarelle de M. Majoux est jolie et sans prétention. — Si c'est un brave officier en retraite qui a copié le portail de Saint-Ayoul à Provins, il faut applaudir à ses efforts comme on applaudit à ceux de tous les vieux militaires lettrés qui emploient leurs loisirs à traduire Horace. — Dans le grand projet de M. Honoré pour un établissement balnéothérapique, l'habileté prime le goût. — M. Masson-Detourbet a fait deux jolies aquarelles d'après le château de Cherveux. — M. Pedroni a ici deux jolies maquettes de peintures décoratives. — M. Dufay a mis beaucoup de charme dans sa copie de la curieuse horloge qui orne le chœur de la cathédrale de Reims. — M. Cousin s'est tiré à son honneur d'un sujet difficile à bien rendre : un monument aux grands hommes dans l'intérieur du

Panthéon. — M. Ricquier expose un ouvrage très considérable, un relevé et une restauration de l'amphithéâtre d'Arles. — M. Flamand a bien étudié un des plus beaux motifs de la place Stanislas à Nancy.— Dans sa villa des bords du lac de Genève, M. de Morsier a fait preuve d'un réel mérite.

M. Leblond a composé un musée de sculpture qui gagnerait à être moins sculpté. — M. Paulme, un bon projet de marché.— M. Guyon, un bon projet de Caisse d'épargne. — Pour un projet d'Université à Lausanne, M. Hennequet s'est trop bien souvenu du Louvre et de l'Hôtel de ville de Paris. — Le maître-autel exécuté par M. Louzier dans l'église de Saint-Pierre de Lisieux est très savamment composé et étudié. — M. Alphonse Guérin propose de restaurer la jolie église de La Fère-en-Tardenois, projet bien compris et clairement exprimé. — La restauration du temple d'Auguste et de Livie à Vienne (Isère) paraît être l'ouvrage d'un architecte amateur. — L'étude de château de M. Léonard intéresse; — l'esquisse de M. Bauhain séduit; — la façade d'un musée, par M. Lewicki, a de la tenue mais peu d'attrait; — le plafond de M. Lacour est gracieusement exécuté. — M. Paumier a fait un projet qui mérite d'arrêter l'attention des architectes et du public : c'est un groupe de petites maisons ouvrières, à Saint-Denis. -- Ce qu'il y a de mieux dans l'esquisse de M. Bevière, ce sont des personnages du XVIIIe siècle, pris à Fortuny; le reste est habile, mais pis que lourd, pesant. — Les relevés du château de Vizille, par M. Benouville, sont curieux et instructifs. — Sans trop se préoccuper d'art, M. Beaujouan a fait un bon projet de marché en fer. — Dans le clocher de l'église des Trois-Moutiers, par M. Balleyguier, les cloches sont placés un peu bas. — M. Lafon a ici un des meilleurs relevés de ce Salon, l'église de Petitpalais. — M. Dauvergne a fait apparemment l'esquisse d'une vaste guinguette. — M. Barré, une très bonne composition destinée au Jardin d'acclimatation. — Les abattoirs du Havre, par M. David, sont un ouvrage très sérieux et très méritoire. — Le projet de M. Schmit, un Hôtel de ville pour Le Mans, doit être loué bien que le parti adopté pour la façade soit des plus ressassés. — L'Hôtel privé de M. Curvale dénote de la verve. — Celui de M. Duménil a une très sérieuse valeur. — M. Delmas expose de gentilles compositions gracieusement présentées. — M. Armand a dessiné trop vite le portail de la cathédrale de Mende.

Au Salon d'architecture de 1891 comme aux Salons précédents, pour une restauration ou une composition originale, on compte vingt copies : relevés, aquarelles, reproductions, croquis ou ébauches d'après des œuvres d'architectes décédés depuis des siècles ! Qu'ont à faire ici, répéterons-nous encore une fois, les Jean Bullant, les Philibert, tous les vénérables grands hommes qui reviennent d'outre-tombe pour usurper la place et disputer les récompenses à leurs pâles disciples, dans ce Salon qui est une exposition d'œuvres d'artistes vivants ?

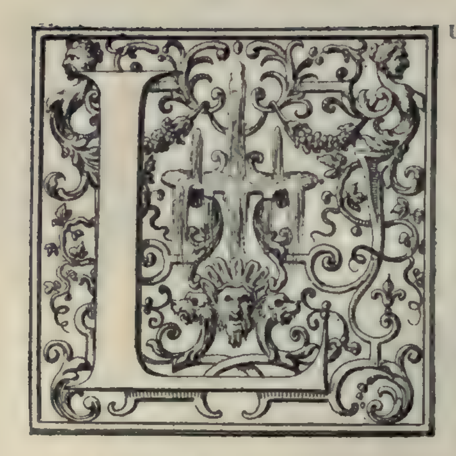
E. LOVIOT.





LULLY

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT [1]



ULLY et RAMEAU dont les noms sont, pour ainsi dire, inséparables dans l'histoire de la musique, n'ont point encore été l'objet d'une étude sérieuse et importante. En ce qui concerne le premier, il n'existe, à notre connaissance et en dehors des biographies plus ou moins étendues qui lui ont été consacrées dans les ouvrages de Fétis, Clément, etc., que les travaux de Jean-Louis Le Cerf de la Viéville de la Fresneuse, Titon du Tillet, Perrault, Le Prévost d'Exmes, de Sénécé et A. Deberle. Ces travaux ne sont point sans intérêt, notamment celui de Le

(1) *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, par Edmond Radet; un vol. avec 11 planches en héliogravure tirées hors texte (Paris, L. Allison et Cᵒ).

Cerf de la Viéville où ont puisé largement ses successeurs ; mais ils ne constituent pas une étude complète, en rapport avec la valeur de l'artiste qui, comblé de faveurs par Louis XIV, fut le collaborateur de Molière et donna, dès le début, une impulsion si remarquable à l'Académie royale de musique.

L'ouvrage que vient de publier luxueusement M. Edmond Radet, n'a pas la prétention de faire connaître Lully musicien, mais un Lully à peu près ignoré du public jusqu'à ce jour, c'est-à-dire l'homme d'affaires et le propriétaire. Chargé, en qualité d'architecte, de l'entretien de l'immeuble situé à l'angle de la rue Sainte-Anne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs (ancien hôtel Lully), M. Radet a été amené ainsi à s'occuper de l'illustre musicien qui, grâce au produit de sa lyre et aussi à ses spéculations, était arrivé à se faire construire un bel hôtel dans un des quartiers les plus riches et à posséder plusieurs immeubles à Paris et aux environs. Les recherches les plus minutieuses, auxquelles il s'est livré en étudiant des manuscrits et ouvrages divers aux Archives nationales, aux bibliothèques de l'Opéra et de la rue de Richelieu, ainsi qu'en consultant les anciens plans de Paris, ont eu le résultat le plus heureux et ont mis en lumière une des faces très particulières de Lully.

Après une excursion rétrospective à la *Butte des Moulins*, où il nous montre les transformations successives de ce quartier depuis le mois de mai 1609, époque à laquelle François Quesnel dressa le plan dédié par lui au roi Henri IV, l'auteur aborde ensuite Lully musicien. Il ne pouvait manquer, en effet, tout en s'occupant plus particulièrement de faire revivre le spéculateur, de retracer à grandes lignes la vie de l'homme et de l'artiste. La plupart des renseignements qu'il donne à ce sujet ont été puisés dans les biographies ou études déjà publiées sur Lully, principalement dans l'ouvrage de Jean Louis Le Cerf de la Viéville de la Fresneuse, paru en 1705 sous ce titre : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne.* Nous voyons Lully tour à tour ramené d'Italie par le chevalier de Guise, placé chez M[lle] de Montpensier, d'où il est renvoyé pour quelque couplet un peu trop gaulois, puis entrant au service du roi, formant la *Bande des Petits Violons* (1652), organisant les divertissements dansés, recevant ensuite le brevet de la charge de compositeur et surintendant de la musique de Louis XIV (16 mai 1661) et celui

de la charge de maître de musique de la famille royale (3 juillet 1862). Bientôt il épouse la fille de Lambert, maître de musique de la Cour (juillet 1662), se lie avec Molière et collabore avec lui de 1664 à 1671 (*Princesse d'Élide*, *M. de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme, Psyché*), joue lui-même avec une verve intarissable divers rôles bouffes, comme celui du Muphti dans *le Bourgeois gentilhomme.* Sa faveur auprès de Louis XIV ne fait que croître. Comblé de présents, d'honneurs, il obtient bientôt, le 29 mars 1672, les fameuses lettres patentes lui octroyant, après Cambert et l'abbé Perrin, le privilège de « l'Académie royale de musique ». On sait quel succès couronna les efforts de Lully, secondé par des collaborateurs tels que Quinault pour la poésie, et de Vigarini pour les machines. Pendant une période de quinze années, de 1672 à 1687, il ne cessa de produire et ne composa pas moins de dix-huit opéras, au nombre desquels il faut citer *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste*, *Thésée, Atys*, *Isis*, *Proserpine, Orphée, le Triomphe de l'Amour*, *Persée*, *Phaéton, Amadis, le Temple de la Paix*, *Armide, Acis et Galatée.* Au mois de décembre 1681, il obtenait sa naturalisation et des lettres d'anoblissement. Malgré les envieux qu'il avait suscités, malgré les murmures des courtisans, le roi mit le comble à ses faveurs en le nommant un de ses secrétaires (29 décembre 1681). Mais Lully ne jouit pas longtemps de toutes ces dignités. Il s'était fait une blessure au pied avec sa canne, pendant une répétition; le mal s'aggrava et il mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 22 mars 1687.

Dans son intéressant ouvrage, M. Edmond Radet glisse légèrement sur les défauts et sur le caractère jaloux et brutal de Lully. Il cherche même à adoucir le revers de la médaille. Il y aurait là une étude nouvelle à faire en s'aidant des nombreux documents et mémoires du XVIIe siècle.

Mais s'il ne nous a rien appris de nouveau sur Lully musicien, il nous a fait connaître, en revanche, un Lully, homme d'affaires et spéculateur, qui était resté à peu près ignoré jusqu'à ce jour. Le rusé Florentin, tout en consacrant une partie de son temps à la musique, sut employer fructueusement les deniers provenant des bénéfices qu'il retirait de ses ouvrages et des dons de toute nature à lui octroyés par Louis XIV; il se livra à des spéculations qu'il mena avec la plus grande habileté et qui le rendirent bientôt acquéreur et propriétaire

de cinq immeubles dans Paris, sans compter les propriétés suburbaines qu'il posséda à Puteaux et à Sèvres (1).

L'*État de partition de la ville et des faubourgs de Paris* indique exactement les immeubles que possédait, au 1[er] janvier 1684, notre illustre musicien :

QUARTIER DU PALAIS ROYAL

Rue Royale (anciennement des Moulins).

N° 842. — La maison du sieur Lully occupée par plusieurs. (C'est celle qui porte aujourd'hui le n° 10 de la rue des Moulins.)

Rue Neuve-des-Petits-Champs.

N° 844. — La maison du sieur de Lully occupée par plusieurs. (Elle porte actuellement le n° 47.)

N° 845. — Autre maison du sieur de Lully occupée par plusieurs. (Elle porte le n° 45 et fait le coin de la rue Sainte-Anne. C'est l'hôtel Lully.)

Rue Sainte-Anne

N° 847. — La maison du sieur de Lully occupée par plusieurs. (Elle porte le n° 43.)

A LA VILLE L'EVESQUE

Rue de la Magdeleine.

N° 1115. — La maison du sieur de Lully occupée par lui. (La rue s'appelle maintenant rue Boissy-d'Anglas et la maison porte le n° 28.)

M. Edmond Radet donne les renseignements les plus détaillés sur l'acquisition et la construction de ces immeubles. Il s'étend plus particulièrement sur l'hôtel Lully, que le compositeur fit construire à l'angle de la rue Sainte-Anne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Les plans et gravures insérés dans l'ouvrage donnent un vif intérêt à cette période de l'existence du compositeur.

L'édification de l'hotel Lully serait due à l'architecte Gittard.

L'aspect général est harmonieux, avec cet air d'apparat qui est la caractéristique de l'époque et où ne manquent ni la noblesse, ni l'ampleur décorative. Une suite d'arcades sévères, à appareil apparent, et dont les clefs représentent des

(1) Lorsque la manufacture royale de porcelaine fut transférée de Vincennes à Sèvres, en 1753, la Compagnie acheta *la Diarme*, l'ancienne maison de campagne de Lully à Sèvres (V. *les Manufactures nationales*, par MM. Henri Havard et Marius Vachon). Il existe encore aujourd'hui un pavillon, enclavé dans l'ancienne manufacture, qui faisait partie de *la Diarme*. Cet unique vestige de l'habitation de Lully à Sèvres est fort intéressant, si nous en croyons M. Bracquemond, qui habite Sèvres et résida même autrefois dans l'ancienne manufacture.

masques de théâtre du temps, englobe le rez-de-chaussée et l'entre-sol et forme un socle sur lequel s'élève une suite de pilastres composites montant dans la hauteur des deux étages et dont le chapiteau élégant et ingénieux soutient un entablement d'un bon profil..... Outre les clefs sculptées dont nous avons parlé, le motif milieu de l'hôtel sur la rue Sainte-Anne était donné par la porte cochère et par la fenêtre ornée du premier étage, couronnée d'un bas-relief où sont habilement groupés des instruments de musique. C'était là l'entrée primitive et unique. Lully tenait d'ailleurs à être domicilié rue Sainte-Anne, une rue aristocratique. La porte cochère actuelle, sur la rue des Petits-Champs, n'a été ouverte que plus tard par ses héritiers.

Voilà pour l'extérieur de l'hôtel. L'intérieur n'avait pas été moins soigné :

Lully s'installa magnifiquement dans son hôtel. Ainsi que nous l'avons constaté pour les autres maisons, l'intérieur était décoré avec luxe. Malheureusement, les boiseries, les peintures, la rampe de l'escalier, tout a disparu sous les coups des révolutions et par suite de la transformation du quartier... Nous pouvons juger cependant que l'escalier se présentait bien et était ingénieusement éclairé à chaque étage par une baie cintrée de grande dimension. Il nous a été possible de reconstituer, à l'aide des éléments authentiques, le plafond d'un petit salon du premier étage. Il nous donnera une idée de ce qu'était la décoration intérieure.

Ce plafond rappelle la manière de Le Pautre. Dans la corniche, sans gorge, contournant la pièce, s'inscrivait un cartouche allongé, bordé d'une forte moulure où dominait un gros tore à feuilles de chêne sculptées et encadrant un tableau sur toile marouflée. Aux deux extrémités de ce cartouche formant milieu, le plafond se terminait par un groupe peint, composé de deux figures de faunes s'appuyant sur des lignes architecturales. Tout autour se développaient des enroulements de feuillages en arabesques, également peints.

Le tableau, qui existe encore, est de l'école de Bon Boullongne qui fit, avec ses nombreux élèves, beaucoup de peintures décoratives dans les maisons nouvellement édifiées à la fin du XVIIe siècle. Il représente Diane et Endymion. C'est une allusion au divertissement de la cour que Lully composait à cette époque, dont le livret donne ainsi le titre : « *Le Triomphe de l'Amour*, ou pastorale en musique imitée des amours de Diane et Endimion (*sic*), divisé en trois parties meslées de 2 intermèdes, — représenté devant Sa Majesté en son Chasteau de Saint-Germain-en-Laye, au mois de Février 1672. » — Cette œuvre lyrique figure sous le n° 5878 au « Catalogue de la Bibliothèque du Roy, 1750. » — Auteurs : Quinault et J.-B. Lully.

Puisque nous venons de citer le château de Saint-Germain-en-Laye, qu'il nous soit permis d'adresser une légère critique à M. Edmond Radet. Si nous partageons entièrement son admiration pour l'architecture française du XIIIe siècle, à laquelle nous sommes redevables de ces chefs-d'œuvre qui couvrent encore le sol de notre pays, nous aurions bien des réserves à faire sur les éloges qu'il distribue

un peu trop largement peut-être, aux architectes du siècle de Louis XIV. N'est-ce pas à Louis XIV et à Mansard que l'on doit la mutilation de ce merveilleux château de Saint-Germain-en-Laye, élevé sous François Ier ? Aujourd'hui, grâce à l'impulsion donnée par Viollet-Le-Duc et la commission des Monuments historiques, on a commencé, avec le plus grand succès, à faire disparaître la lourde architecture dont avait été si maladroitement enveloppé le gracieux monument de la Renaissance. Les horribles pavillons qui flanquaient les angles auront bientôt disparu pour faire place aux lignes sveltes et gracieuses du château primitif, qui avaient été mutilées et dénaturées par Mansard. N'est-ce pas encore Mansard qui, chargé par Louis XIV de l'agrandissement du château de Versailles, demanda, heureusement sans succès, la démolition de la charmante construction élevée sous Louis XIII par Lemercier, et qui est et restera la partie la plus belle du palais ? N'est-ce pas lui enfin qui a fait disparaître les élégantes arcades qui fermaient la Cour de marbre ?

Un des derniers chapitres de l'ouvrage de M. Edmond Radet est consacré au mausolée de Lully aux Petits-Pères, ainsi qu'à son buste et à ses portraits.

Lully avait laissé une fortune relativement considérable et sa famille regarda comme un devoir d'élever un monument somptueux à sa mémoire. Il avait légué son corps aux Augustins déchaussés, appelés Petits-Pères. La veuve du compositeur obtint la propriété d'une chapelle dans leur église (aujourd'hui église Notre-Dame des Victoires), et elle y fit élever un monument funéraire dont elle confia la direction à un sculpteur distingué, Michel Cotton, élève d'Anguier.

Ce monument, quoique un peu théâtral, suivant le goût du temps, ne manquait pas de grandeur. Il avait été exécuté avec le plus grand soin et faisait honneur au talent de Cotton. Le buste est fort beau (1). Il est dû à Antoine Coysevox, dont le style sévère et nourri de l'antique nous a laissé une œuvre magnifique. Ses bustes, nous pouvons en juger par celui de Lully, étaient pleins de noblesse et *très ressemblants*, au dire des contemporains.

Si le buste qui domine le monument funéraire de Lully est bien de Coysevox, ainsi que l'établissent définitivement et sur pièces authentiques l'*Inventaire des richesses d'art de la France* (t. II, p. 227)

(1) Le Musée de Versailles possède un surmoulage du buste de Coysevox (n° 232).

et l'*Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris*, et s'il est *ressemblant*, il faut avouer que le compositeur florentin était loin d'être un Adonis. Nous pouvons en juger par la reproduction qu'a fait exécuter M. Edmond Radet. Les yeux petits forment un angle aigu avec la jonction du nez, et la paupière se dessine horizontalement au-dessus de la pupille et coupe diamétralement la prunelle; le nez est en droite ligne, à l'épine large, aux narines épaisses; la bouche se révèle par de grosses lèvres, charnues, sensuelles, fortement accentuées; le menton est angulaire et fendu au milieu; le front, avec ses plis ramassés entre les sourcils, accuse des tendances à la jalousie; l'ensemble de la physionomie est dur et peu sympathique.

Ce portrait s'éloigne sensiblement des autres portraits du compositeur, notamment de celui exécuté par Paul Mignard, neveu du grand Mignard, dont la planche a été conservée à la chalcographie du Louvre. Mais il se rapproche de celui tracé à la plume par de Sénecé, contemporain de Lully, et qui paraît avoir été exact:

> Sur une espèce de brancart, composé grossièrement de plusieurs branches de lauriers, parut, porté par douze satires, un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait à peine, brillaient d'un feu sombre qui marquait ensemble beaucoup d'esprit et beaucoup de malice; un caractère de plaisanterie était répandu sur son visage et certain air d'inquiétude régnait dans toute sa personne (1).

Le tombeau de Lully subit, à l'époque de la Révolution, les mêmes outrages que nombre de monuments et d'objets d'art, dont une partie ne fut préservée que grâce à la persévérance et au courage de quelques amis des arts, notamment d'Alexandre Lenoir. C'est ce dernier qui mettant à l'abri plusieurs œuvres précieuses, forma le Musée des Monuments français et fit transporter dans ce sanctuaire artistique les fragments du tombeau de Lully, échappés au vandalisme. Ils furent plus tard (15 mai 1817) restitués à l'église Notre-Dame des Victoires où ils figurent actuellement, non plus dans la chapelle primitive mais dans celle de Saint-Jean l'Évangéliste. M. Edmond Radet a fait reproduire le dessin original du monument; ce document fait partie de la collection Gaignières à la Bibliothèque nationale. Il a donné

(1) *Lettre de Clément Marot à Monsieur de *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs-Elysées.* — A Cologne, in-12 (1688).



Buste de Lully par Coyzevox.

également *in extenso* l'inscription qui avait été gravée sur l'entablement. Il est intéressant de rapprocher de cette pompeuse inscription celle qui aurait figuré sur une gravure du temps et qui est loin d'être un panégyrique de Lully, en tant qu'homme privé. Elle est ainsi conçue :

Pourquoi, par un faste nouveau
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau ?
Venez, ô Mort ! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau,
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendres.

Notre auteur a-t-il omis à dessein cette satire très vive sur un homme qui, s'il fut un grand artiste, suscita par son caractère hautain, violent, jaloux, nombre d'inimitiés et mérita, à certains égards, les jugements sévères qui furent portés sur lui par ses contemporains ? Nous penchons à le croire puisqu'il s'est gardé, dans le cours de son travail, de relever les actes plus ou moins blâmables de son modèle.

Comme nous l'avons déjà indiqué, il y aurait le plus grand intérêt à consulter les chroniques, les lettres, les mémoires du temps pour consacrer à Jean-Baptiste Lully une grande étude d'ensemble, qui mettrait entièrement à jour et d'une manière impartiale, cette figure si caractéristique du XVIIe siècle. L'écrivain consciencieux qui sera tenté par une entreprise dans cette sorte, consultera avec fruit le travail très intéressant de M. Edmond Radet.

HUGUES IMBERT.





RONDELS D'ÉTÉ

I

Tout est joyeux quand vient l'Été
A la flamboyante crinière.
La Nature moins rancunière
Sourit au plus déshérité;

De l'Hiver, sombre déité,
Il oublie alors la lanière :
Tout est joyeux quand vient l'Été
A la flamboyante crinière.

Ainsi le cœur, tout attristé
De l'injustice coutumière,
Se sent renaître à la lumière
Lorsque lui sourit la bonté.
Tout est joyeux quand vient l'Été.

II

Le stridulement des grillons,
Ce vif orchestre de la plaine,
Se répercute en cantilène
Ainsi qu'au loin les carillons.

Dans l'air en feu les papillons
Suivent, dansant à perdre haleine,
Le stridulement des grillons,
Ce vif orchestre de la plaine.

Oh ! lorsque de ses vermillons
L'Été rougit la marjolaine,
Qu'il est doux, l'âme d'émoi pleine,
D'ouïr à deux, par les sillons,
Le stridulement des grillons.

III

Avec de longs cris suraigus
Les martinets partent en chasse,
Gobant dans leur vol de rapace
Les insectes les plus ténus.

Matin et soir, jamais repus,
Afin d'en détruire la race,
Avec de longs cris suraigus
Les martinets partent en chasse.

Tantôt rasant les toits pointus,
Tantôt de noir zébrant l'espace,
Qu'un danger subit les menace,
Et l'on les voit fuir éperdus
Avec de longs cris suraigus.

IV

Dans le silence de la nuit
Le rossignol trille sans trêve,
Et sa chanson meurt ou s'élève
Au gré du rythme qu'il poursuit.

Poète ailé que ne séduit
Rien des bonheurs dont l'homme rêve,
Dans le silence de la nuit
Le rossignol trille sans trêve.

O mon âme, loin du vain bruit
Que la foule en rumeur soulève,
Fêtons en paix l'heure trop brève
Où tout en nous s'épanouit
Dans le silence de la nuit.

ACHILLE ROUQUET.



CHRONIQUE



IL y a déjà longtemps que, dans le monde des arts, on regrettait que les œuvres d'architectes, dessins et projets, n'aient pas leur place dans les galeries du musée du Louvre, si riche en collections d'œuvres et de documents appartenant à tous les autres arts. A diverses reprises et de divers côtés, on avait réclamé l'organisation d'une salle d'architecture ; la direction des musées nationaux s'était elle-même préoccupée de réaliser ce projet, lorsqu'une excellente occasion s'offrit de le mettre à exécution. A la fin de l'Exposition universelle de 1889, en effet, où l'architecture avait eu sa place aussi bien dans la section de l'exposition centennale des Beaux-Arts que dans celle de l'art contemporain, quelques-unes des personnes qui possédaient des dessins, plans ou projets d'architectes français et les avaient obligeamment prêtés pour figurer dans la première, eurent la généreuse pensée d'en faire don à l'Etat. Ç'a été le noyau, bien petit il est vrai, de la collection des œuvres d'architectes ; mais il n'est pas douteux que de nouveaux dons et probablement aussi quelques acquisitions ne viennent l'accroître peu à peu. D'autre part, M. Henri de Chennevières, conservateur adjoint du département de la peinture et des dessins, qui a donné ses soins à l'organisation de la nouvelle galerie, a fait choix de plusieurs œuvres importantes d'architecture dans la riche collection des dessins du Louvre, conservée en portefeuilles, et les a également exposées là.

L'emplacement choisi est la petite galerie qui fait suite, sur la rue de Rivoli, à la salle de Beauvais, et qui est parallèle aux salles des dessins. Elle est d'aspect modeste et de proportions exiguës, mais elle suffit, pour le présent, aux nécessités de l'organisation de la collection nouvelle. En principe et en fait, le musée d'architecture existe au Louvre dès à présent ; il n'est pas présomptueux d'espérer qu'il ne tardera pas à s'augmenter et qu'il sera pour les donateurs une excellente occasion d'exercer leur générosité. Il est déjà d'un réel intérêt, non pas seulement pour les gens du mé-

tier mais pour les amateurs eux-mêmes, curieux d'admirer des dessins traités avec un goût parfait et une extrême habileté par les maîtres les plus célèbres en leur art. La plupart sont dus : à Brunelleschi, le grand architecte florentin du xve siècle; à Pannini, dont les galeries de peinture renferment plusieurs tableaux et dont la nouvelle collection contient, entre autres productions, une vue, très délicatement exécutée, de la *Place Saint-Pierre à Rome ;* aux architectes français, Charles de Wailly ; Louis, l'auteur même des galeries du Palais-Royal et du théâtre de Bordeaux, dont on trouve ici un dessin exquis de la *Vue perspective de la place Louis XVI qui doit être établie à Bordeaux et de la Colonne Ludovise ;* Labrouste, avec un projet de *Tombeau de Napoléon Ier ;* Lebas, Lefuel, Percier, Lassus, Baltard, Viollet-le-Duc, et Eugène Millet dont on voit là les dessins pour la restauration de la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye.

Il serait à souhaiter que, le jour où les projets d'agrandissement du musée du Luxembourg seront réalisés, la conservation de ce musée y créât également une collection d'œuvres des architectes vivants, comme elle vient de le faire pour les gravures en médailles et pour les estampes. En l'état actuel, l'exiguïté des locaux ne saurait permettre que l'on puisse songer à l'exécution d'un semblable projet.

Le jugement du concours d'architecture pour les prix de Rome, rendu par l'Académie des Beaux-Arts, a donné les résultats suivants :

Le grand-prix a été attribué à M. Eustache, élève de M. Ginain; — le premier second grand-prix, à M. Paul Normand, élève de MM. Normand, André et Laloux ; — le deuxième second grand-prix, à M. Chaussemiche, élève de MM. André et Laloux.

Nous ferons remarquer qu'il s'est produit, pour le concours d'architecture, un fait analogue à celui que nous avons mentionné au sujet du concours de composition musicale. La section d'architecture de l'Académie avait classé les concurrents dans l'ordre suivant : 1° M. Paul Normand, pour le prix de Rome ; 2° M. Heubès, pour le premier second prix ; 3° M. Chaussemiche pour le deuxième second prix. Le jugement de l'Académie des Beaux-Arts, on le voit, s'est écarté sensiblement de celui qui avait été rendu par la section spéciale.

Lors de la mission archéologique en Phénicie dont il fut chargé en 1863, M. Ernest Renan rapporta en France une grande mosaïque antique, découverte à Kabr-Hiram, près de Tyr, et formant le pavement d'une église autrefois dédiée à saint Christophe. Depuis cette époque, cette vaste mosaïque était restée reléguée dans les réserves du musée du Louvre, ses dimensions exceptionnelles ne permettant pas de l'exposer dans son ensem-

ble, car aucune des salles du musée n'offrait une surface suffisante pour la recevoir entièrement. Mais la difficulté a été résolue en partie : on en a restauré quatre des principaux motifs formant panneaux, qu'on vient d'exposer à droite et à gauche de chacune des deux arcades pratiquées aux deux extrémités de la galerie Mollien.

Voici la description qu'a donnée de l'ensemble de cette mosaïque M. Renan dans le compte rendu de sa mission en Phénicie :

Elle offre trois travées comme l'église. Celle du milieu, plus large et plus courte que les deux autres, comprend l'inscription qui, sans doute, était placée au pied de l'autel, et qui nous apprend que l'église a été consacrée à saint Christophe, sous le chorévêque Georges et le diacre Cyrus, au nom des fermiers et des laboureurs de l'endroit ; une rosace et, faisant face à la porte, un riche enroulement de trente et un médaillons divisés et reliés entre eux par des rinceaux ornés de feuillages et de fleurs qui s'échappent de vases situés aux quatre coins. Ces médaillons représentent des sujets de fantaisie (combats d'animaux, scènes rustiques, jeux d'enfants, surtout scènes de la vie agricole). Les deux travées latérales se composent de soixante-quatorze médaillons représentant les douze mois, les quatre saisons, les quatre vents et une série d'animaux et de fruits. Les espaces entre les colonnes sont occupés par huit cadres représentant des animaux qui se poursuivent l'un l'autre. Les autres espaces vides sont remplis par des fleurons ou par des coupes. Tout l'ouvrage est entouré de torsades d'un goût exquis.

Les quatre fragments placés dans la galerie Mollien comprennent l'inscription dont parle ci-dessus M. Renan, huit sujets d'animaux groupés par quatre, et divers autres motifs d'ornementation assemblés artificiellement. Du reste, un dessin reproduisant l'ensemble de la mosaïque, telle qu'elle était au moment de la découverte, sera exposé dans la même galerie et permettra aux visiteurs de se rendre compte exactement de la disposition première.

Le sculpteur Cavelier a offert récemment au Louvre une figurine de terre cuite grecque, qui a été depuis longtemps popularisée par des surmoulages, et dont le type, charmant d'élégance et de délicatesse, est connu sous le nom de la *Danseuse voilée ;* ce qui rend d'autant plus intéressante pour le musée la possession de l'original grec d'après lequel il a été fait tant de reproductions.

M. Cavelier tenait ce précieux objet, de l'architecte Titeux qui le lui avait légué. C'est en souvenir de son ami qu'il a voulu en faire don au Louvre. Titeux l'avait rapporté d'Athènes alors que, pensionnaire de l'école française, il commença des fouilles qui, plus tard, furent reprises par Beulé.

Les salles de sculptures du moyen âge et de la Renaissance, au musée du Louvre, se sont enrichies de quatre bas-reliefs qui proviennent du jubé de Saint-Étienne de Bourges. Ces quatre fragments, quoique fort mal conservés, sont assez remarquables pour figurer dignement dans

notre collection nationale, où ils viennent d'entrer grâce à M. Louis Courajod.

Divers dons ou legs d'œuvres d'art ont été faits au musée du Louvre, en ces derniers temps.

M. Charles-Florent-Léon Moreaux a légué six tableaux importants dont voici l'énumération : *Entrée d'un bois*, par Ruysdaël; *Paysage au soleil couchant*, par Pynacker; *Paysage avec figures*, par David Téniers; *Aigles s'abattant sur une basse-cour*, par Hondekoeter; *Fleurs dans un vase*, par Van Huysum; *Nature morte*, par Weenix.

M. Rodolphe Kann a fait don de deux peintures de l'ancienne école française : l'une est un petit panneau représentant Henri III portant les insignes de l'ordre du Saint-Esprit, en prière devant un crucifix; l'autre est un portrait de jeune femme, datant aussi du seizième siècle.

M. Rivot, de son vivant chef de bureau au ministère de la Guerre, a légué aux musées du Louvre et de Nancy une petite collection d'œuvres d'art qu'il avait rassemblée, avec faculté, pour le Louvre, de choisir le premier dans cette collection. Le choix du Louvre s'est porté sur quatre dessins intéressants : la *Musique*, du Guerchin; le *Travail*, attribué à Caravage, et deux études à la sanguine, attribuées à Andrea del Sarto. Nancy, ville natale du défunt, aura pour sa part plusieurs tableaux et quelques bijoux curieux du siècle passé.

Conformément à l'avis du comité consultatif des musées nationaux, et sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'affecter au musée du Luxembourg les œuvres suivantes, provenant des acquisitions de l'État aux Salons de 1891 :

Peinture. — Bill, le *Village de Gruissan;* Breauté, l'*Ouvrière;* Iwill, *Avant l'orage* (pastel); Lansyer, le *Port de Menton;* Muenier, le *Catéchisme;* Petitjean, *Verdun le soir;* Pointelin, les *Bois en novembre* (pastel); Ronot, *Mendiants;* Smith, *Sous bois;* Tanzi, le *Soir;* Tournès, *Jeune fille se peignant.*

Sculpture. — Bloch, *Martyr* (statue en bois); Delaplanche, *Ève avant le péché* (statue en marbre); Frémiet, *Saint Georges* (statuette en bronze); Lami, *Première faute* (statue en marbre); Le Chevrel, pierre fine gravée; Levillain, *Diogène* (vase en bronze).

Pareillement a été décidée l'attribution au même musée d'un tableau de M. de Richemont, *le Rêve,* acquis au Salon de 1890.

M. Jean Gigoux a fait don au musée du Luxembourg du portrait, dont il est l'auteur, du général polonais Joseph Dwernicki, et qui a figuré à l'exposition centenale, en 1889, au Champ-de-Mars.

Le musée des arts décoratifs vient de recevoir en don, du sculpteur Cain, le modèle en cire, œuvre du donateur, d'un *Coq français* exécuté en bronze pour la salle du Jeu de Paume à Versailles.

Le musée de Cluny a reçu une petite boîte à parfums, en argent, de forme sphérique, composée de huit compartiments ou boîtes à couvercles en coulisse, travail d'orfèvrerie judaïque de la fin du seizième siècle, offert par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de créer au musée national Adrien Dubouché, à Limoges, une nouvelle section, qui prendra le titre de : *Section des émaux*. Elle se compose actuellement d'une centaine de pièces, dont le plus grand nombre sont signées du nom des plus célèbres artistes limogiens : Penicaud, Léonard et Jean Limousin, Raymond, Courtois, etc. M. Bourdery, peintre émailleur, a été mis à la tête de ce petit département, avec le titre de sous-conservateur.

La distribution solennelle des récompenses décernées à l'occasion du Salon de cette année (Salon des Champs-Élysées), a eu lieu sous la présidence de M. Léon Bourgeois. Après le discours prononcé par M. Bailly, président de la Société des artistes français, le ministre a pris la parole en ces termes :

Mesdames, Messieurs,

C'est la seconde fois que j'ai l'honneur de présider la distribution de vos récompenses, et cette année écoulée a rendu plus vifs et plus profonds, je vous l'assure, mes sentiments de sympathie pour la Société des artistes français et d'admiration pour cette exposition annuelle de notre production artistique, que je considère comme une des plus intéressantes, une des plus nécessaires manifestations de la vie nationale.

Membres d'une grande famille dont un dissentiment, que nous voulons toujours croire passager, ne saurait briser l'unité, vous tenez à maintenir le lien qui vous rattache à l'État, et votre honorable président exprimait tout à l'heure cette pensée en termes dont je le remercie. Nos sentiments sont conformes aux vôtres et nous continuerons de vous témoigner notre cordiale sollicitude, nous efforçant en toute circonstance de vous aider autant qu'il est en notre pouvoir. Nous le ferons sans sortir de notre rôle, sans rien vous retirer d'une indépendance où votre dignité même est intéressée, mais en nous souvenant toujours que la tâche que vous remplissez excellemment vous a été confiée par l'État lui-même, et pour le profit du pays tout entier.

Messieurs, notre rôle nous est rendu facile par la manière dont M. Bailly exerce depuis dix ans sa délicate et difficile présidence. En le maintenant par acclamation à votre tête chaque fois que ses pouvoirs doivent être renouvelés, vous prouvez que vous avez un égal souci de vos intérêts et de votre reconnaissance. Je me reprocherais de ne pas m'associer aux témoignages d'affectueuse estime que ses confrères lui exprimaient encore il y a quelques jours, en lui conférant la médaille d'argent, réservée jusqu'ici aux services ininterrompus de leurs plus modestes auxiliaires et dont ils ont fait, comme l'armée fait de la médaille militaire, une récompense singulièrement élevée en l'attribuant à un chef déjà comblé d'honneurs.

Messieurs, tous mes prédécesseurs ont eu jusqu'ici à féliciter la Société des artistes du

soin attentif qu'elle apporte à l'organisation du Salon. Chaque exposition nouvelle était marquée par un progrès plus ou moins sensible, mais continu. Cette fois, vous avez opéré une véritable révolution, avec un courage et un succès dont je tiens à vous féliciter. Vos amis vous signalaient, depuis quelque temps déjà, le danger que le nombre toujours croissant des œuvres faisait courir à l'intérêt artistique du Salon, et je vous disais moi-même l'an dernier que, sans rien enlever au caractère largement démocratique de votre institution, il était possible de ne pas imposer à l'attention des visiteurs une tâche aussi lourde.

Vous avez entendu ces conseils, et vous avez appliqué résolument le programme nécessaire qui vous était indiqué. Avec une sévérité d'autant plus méritoire que les élus l'exerçaient sur leurs électeurs, pour le bien général assurément, mais avec la grande difficulté de convaincre les intéressés, vous avez réduit, dans une proportion considérable, le nombre des ouvrages admis; vous avez prolongé le séjour de l'atelier pour ceux dont l'ambition était plus hâtive que le talent ou qui ne se rendaient pas assez compte que, pour paraître en public sans dommage, il importe de s'y préparer avec soin.

Le résultat a été un Salon vraiment digne d'un titre qui est synonyme de choix, d'élégance et d'agrément. Pour mériter entièrement ce titre, vous n'avez pas hésité à vous imposer des sacrifices coûteux, mais dont le succès obtenu vous a largement récompensés. Toutes vos salles étaient des modèles d'arrangement et de goût, et telle d'entre elles où il n'y avait cependant ni tableaux ni statues exposés, était à elle seule une œuvre d'art.

Dans ce cadre, messieurs, non seulement l'exposition annuelle de l'art français n'indiquait aucune décadence, mais elle était de nature à nous inspirer une légitime fierté. Il est bien difficile, en matière d'art contemporain, d'éviter deux écueils opposés et contre lesquels risquent de se heurter les meilleurs critiques. Il y a toujours, dans ce domaine, quelque chose qui finit et quelque chose qui commence : de là des regrets trop négatifs chez les uns et des espérances trop affirmatives chez les autres.

Dans ce qu'aimait le passé, ceux-là voudraient tout retenir, et, pourtant, il y a des pertes inévitables ; dans ce qu'aimera l'avenir, ceux-là veulent faire entrer une condamnation complète du passé, comme si le passé n'était pas le trésor lentement accumulé de l'expérience humaine. L'équité consiste à rendre justice au présent, sans méconnaître le passé. Or, messieurs, ce présent est plein, je ne dirai pas seulement de promesses, mais de belles œuvres réalisées ; jamais une inquiétude plus noble, jamais une fièvre plus généreuse n'ont animé les esprits.

Il est certain que nous avons renversé des hiérarchies injustifiées et que nous n'admettons plus des représentations longtemps en faveur, où la convention avait plus de place que l'observation et la vérité. Dans l'histoire, notamment, l'art a profité de tout ce qu'une critique plus exigeante révélait autour de lui ; l'archaïsme grec et romain le tente beaucoup moins, mais c'est parce que le cercle du monde ancien s'est élargi et que nous ne bornons plus à l'Italie et à la Grèce les besoins de notre curiosité. Les mystères de l'antique Orient nous attirent ; nous voulons les pénétrer, et vous vous faites, messieurs, les auxiliaires de cette curiosité.

Tandis qu'au Louvre de courageux missionnaires achèvent de restituer les splendeurs prodigieuses du palais de Darius et justifient le vieil Hérodote, ici nous voyons des artistes mettre dans d'immenses compositions un labeur et un talent dignes des grandes époques. D'autre part, jamais l'art n'eut un tel souci de la sincérité complète et de la vérité largement humaine.

Dans l'œuvre du sculpteur comme dans celle du peintre, la nature est abordée avec émotion.

Les humbles sont élevés à la dignité de l'art et y paraissent avec leur noblesse inconsciente ; les scènes de la rue et de la place publique, les travaux de la terre ou de l'atelier, c'est-à-dire l'histoire vraie de l'homme d'hier et d'aujourd'hui, sont reproduits avec leur pittoresque, leur énergie, leur signification durable ; les jeux de l'air et de la lumière sont analysés avec une attention et une science que nos pères auraient enviées. Messieurs, vous avez le droit de considérer le temps présent comme une des époques les plus fécondes de l'art français et une de celles qui recevront de l'avenir large et complète justice.

Entre les diverses branches de cet art, il en est une qui mérite une sollicitude particu-

lière. Je partage le regret qu'exprimait tout à l'heure votre président au sujet de la section de gravure; j'aurais souhaité, comme lui, qu'une majorité pût se former dans le vote pour la médaille d'honneur, et constater ainsi avec quel courage et quel talent nos artistes graveurs luttent contre les difficultés que leur impose la concurrence écrasante des procédés industriels. Jamais ils n'ont rencontré de tels obstacles et jamais ils n'ont affirmé leur maîtrise de façon plus éclatante. Pour moi, j'ai été heureux de pouvoir leur faire cette année une part plus large dans les travaux de l'État.

Je ne puis m'empêcher de signaler aussi le renouvellement heureux qui se manifeste dans l'art décoratif, dans ce genre où notre pays, avec ses qualités d'invention, de grâce et de mesure, exerça si longtemps une supériorité reconnue. Sous l'influence de causes très diverses, le dix-neuvième siècle a été long à se créer une marque et une originalité. Depuis quelques années, il s'efforce de rattraper le temps perdu, et au moment de finir, il s'ingénie pour laisser, lui aussi, ses modèles à l'avenir. Dans la céramique, le travail du bois, du métal, des pierres précieuses, dans le mobilier et la décoration intérieure, il cherche et il trouve. Vous ne sauriez rester indifférents à ce réveil; nous nous efforçons de le favoriser par le développement de nos écoles d'art décoratif; vous pouvez beaucoup pour lui et je suis sûr de ne pas solliciter en vain votre attention en sa faveur.

Messieurs, en invitant le ministre des Beaux-Arts à présider votre réunion, vous voulez exprimer cette pensée que le Salon n'est pas une entreprise particulière, intéressante pour vous seuls, mais bien une œuvre d'intérêt public, d'utilité nationale.

En se rendant à votre appel, le ministre témoigne de sentiments semblables. Il vient ici pour affirmer hautement le rôle que l'art doit jouer dans une grande démocratie et pour proclamer qu'à ses yeux l'enseignement du beau, sous toutes ses formes, est une des parties essentielles de l'éducation publique.

Ces déclarations ne sont pas, vous le savez, tout à fait inutiles. Je suis heureux de l'occasion que vous m'avez offerte de les renouveler ici. Cette fête leur donne le plus éloquent des commentaires, car elle prouve l'admirable fécondité et l'éclat de notre production artistique, en même temps qu'elle manifeste l'accord des libres serviteurs de l'art et des représentants de la République.

Après ce discours, souvent interrompu par les applaudissements, le secrétaire de la Société a donné lecture de la liste des récompenses.

Le prix du Salon de 1891 a été décerné par le ministre des Beaux-Arts, en conformité de la délibération du conseil supérieur des Beaux-Arts, à M. Paul-Jean Gervais, peintre.

Des bourses de voyage : pour la peinture, à MM. Le Sidaner, Boyé et Orange; — pour la sculpture, à MM. Holweck, Saulo et Mlle Jeanne Itasse; — pour l'architecture, à MM. Paulme et Charpentier-Bosio; — pour la gravure, à M. Coppier.

Le prix Marie Bashkirtseff a été attribué par le comité de peinture de la Société des artistes français, à M. Duffaud, — et le prix Raigecourt-Coyon, à M. René-Maurice Fath.

Voici la liste des achats faits par l'État au Salon des Champs-Elysées :

Peinture : Axilette, *l'Été*; Bail, *Œufs sur le plat*; Bernier, *le Soir (Bretagne)*; Bill, *le Village de Gruissan (Aude)*; Boulanger, *la Plaine d'Ambérieu (Ain)*; Bouchor, *Pêcheur au verveux*; Bréauté, *l'Ouvrière*; Carlos-

Lefebvre, *Soleil d'automne;* Chigot, *Perdus au large;* Duffaud, *Mort d'Ourrias;* Dufour, *le Pont de Saint-Bénezet à Avignon;* Julien Dupré, *un Chemin au Mesnil;* Fath, *le Ruisseau gelé;* Mlle Forget, *Sainte Cécile martyre;* Gagliardini, *Plein midi* (*Auvergne*); Garaud, *Vieux pont sur la Rance;* Geoffroy, *A l'asile de nuit;* Gervais, *les Saintes Maries;* Guéry, *Matinée d'hiver* (*Champagne*); Hareux, *Nuit d'août;* Isenbart, *le Matin au bord du Doubs;* Lagarde, *Jeanne d'Arc;* Lansyer, *le Port de Menton;* Jules Laurens, *A Keban-Madenn* (*Turquie d'Asie*); Laurent-Desrousseaux, *Chez les sœurs;* Leenhardt, *Au petit jour levant;* Constantin Le Roux, *Au coin du feu;* Étienne-Eugène Leroux, *l'Atelier de mon père;* Le Sidaner, *Bénédiction de la mer;* Marec, *l'Aïeule;* Henri Martin, *Chacun sa chimère;* Moreau de Tours, *la Mort du polytechnicien Vaneau* (*1830*); Normann, *Antomne* (*vue sur le Raffond-sur-Lafoden, Norvège*); Olive, *les Rochers du Plan* (*Marseille*); Petitjean, *Verdun, le soir;* Pointelin, *les Bois en novembre;* Ronot, *les Mendiants;* Roullet, *la Ville de Nouméa;* Sergent, *le Devoir* (*Essling, 1809*); Tanzi, *le Soir;* Thiollet, *Retour des moulières* (*Villerville*).

Sculpture : Bloch, *Martyr,* statue en bois; Boucher, *A la terre,* statue en marbre; Boutry, *Chasseur*, statue en plâtre; Mme Coutan, *Source*, statue en plâtre; Crauk, *A. Corbon, sénateur,* buste en plâtre; H. Cros, *Circé*, bas-relief en pierre; feu Delaplanche, *Ève avant le péché,* statue en marbre; Frémiet, *Saint Georges*, statuette en bronze; feu Gardet, *le Sommeil de l'Enfant-Jésus*, groupe en marbre; Kinsburger, *Rêverie*, groupe en plâtre; Lami, *Première faute*, statue en marbre; Larche, *la Prairie et le Ruisseau,* groupe en plâtre; Larroux, *Retour de la chasse au sanglier*, groupe en plâtre; Mlle Lancelot, *la Famille,* bas-relief en plâtre; Levillain, *Diogène*, vase en bronze; Mlle Moria, *Étude*, buste en bronze; Gustave Michel, *Bienvenus soyez!* bas-relief en marbre; Peene, *Madeleine au réveil*, statue en plâtre; Mme Syamour, *Diane*. statue en plâtre; Theunissen, *Pendant la grève*, groupe en plâtre; Vernhes, *Retour des jeux*, statue en plâtre.

Architecture : Delaporte et Deverin, *Temple de Baion à Angkor;* Paulin, une *Piscine.*

Le comité, dit « de 90 », de la Société des artistes français, vient de voter le règlement pour le Salon de 1892. Les modifications qu'il a apportées au règlement actuel sont les suivantes : les œuvres des artistes hors concours seront dispensées de l'examen du jury d'admission; la section de gravure s'est subdivisée en quatre sous-sections, burin, eau-forte, bois et lithographie, qui nommeront chacune dix délégués déjà médaillés, qui décerneront la médaille d'honneur dans cette section; enfin, pour le vote de la médaille d'honneur dans la section de peinture, il a été décidé que désormais un troisième tour de scrutin pourrait avoir lieu, lorsque, comme cela s'est

produit cette année, les deux premiers tours n'auraient pas donné de résultats; mais la majorité *absolue* sera toujours nécessaire. Cette dernière innovation n'est qu'une demi-mesure : il aurait mieux valu substituer la majorité relative à la majorité absolue des votants, car on risque fort encore de n'amener aucun résultat si les suffrages persistent à se répartir sur un certain nombre de candidats.

On se rappelle que l'administration de l'Assistance publique à Paris avait intenté un procès à la Société des artistes français, pour contraindre cette dernière au paiement du droit des pauvres. Le Conseil de préfecture de la Seine avait rejeté la prétention de l'Assistance publique; celle-ci s'est pourvue contre cette décision devant le Conseil d'État. Sa demande a été pareillement écartée devant cette seconde juridiction, par les motifs suivants :

Considérant, dit l'arrêt, que la Société des artistes français a été reconnue d'utilité publique par décret du 11 mars 1883; qu'elle a pour objet d'assurer l'organisation et le fonctionnement d'expositions annuelles des Beaux-Arts; que l'État, qui précédemment se chargeait de ce soin, lui accorde des encouragements; que, dans ces conditions, ladite société poursuit, dans l'intérêt du développement des arts, une œuvre d'utilité générale; que, d'ailleurs, les sociétaires ne peuvent, à aucun moment, réclamer une part des bénéfices réalisés et que si, en vertu de l'article 7 des statuts, une partie des excédents de recettes peut être distribuée en secours, dons, encouragements et récompenses aux artistes, cette affectation n'est pas étrangère à l'œuvre poursuivie; que de ce qui précède, il résulte que les expositions annuelles organisées par la Société des artistes français ne rentrent pas dans la catégorie des spectacles ou des fêtes pour lesquels les lois des 7 frimaire et 8 thermidor an V et les lois de finances autorisent la perception du droit des pauvres; que, dès lors, c'est avec raison que le conseil de préfecture a décidé que ledit droit ne devait pas être prélevé sur les sommes perçues par la Société des artistes français à l'entrée de l'exposition, en 1887 et 1889.

La Société du Salon du Champ-de-Mars a décerné, sur ses propres ressources, des bourses de voyage à MM. Dagnaux et Rosset-Granger, peintres, et à M. Alexandre Charpentier, sculpteur.

Il faut dire, à ce propos, que le prix du Salon, institué en 1877 sur la proposition de M. le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, et les bourses de voyage, instituées plus récemment, ont été jusqu'à présent attribués exclusivement aux exposants du Salon des Champs-Élysées parce que, avant la scission qui s'est produite dans la Société des artistes et qui a amené l'organisation de deux Salons, le budget n'avait pas prévu cette sorte de dédoublement. Cette année, la commission du budget a décidé, sur la demande du ministre, de modifier la rubrique budgetaire de la façon suivante : « Chapitre 17. — *Encouragements aux artistes français : prix de Paris et bourses de voyage.* » Le rapporteur du budget des Beaux-Arts doit indiquer dans son rapport que la commission du budget estime qu'aussi longtemps que la Société des artistes français représentait

la totalité des artistes, la rubrique antérieurement employée avait sa raison d'être, mais que l'État n'a pas mission d'encourager tel groupement d'artistes à l'exclusion de tels ou tels autres: qn'il a le devoir, au contraire, d'attribuer les encouragements à qui les mérite, sans considération de lieu ou de dénomination. Ces encouragements pourront d'ailleurs être donnés à toutes les branches d'art : peinture, sculpture, architecture et gravure.

A l'avenir, les exposants du Salon du Champ-de-Mars seront donc admis, au même titre que ceux du Salon des Champs-Élysées, au bénéfice des encouragements de l'État, sous la forme de prix du Salon, — qui s'appellera : « prix de Paris », — et de bourses de voyage.

Une assemblée générale des membres de la Société nationale des Beaux-Arts a eu lieu sous la présidence de M. Puvis de Chavannes. L'illustre artiste a prononcé une allocution qui a été vivement applaudie, et dans laquelle nous relevons le passage suivant :

Depuis l'année dernière un fait d'une importance capitale est venu nous donner de nouvelles forces par un bail à long terme consenti avec infiniment de bonne grâce par le conseil municipal. Nous sommes chez nous. Un magnifique palais nous appartient. Dans de telles conditions, nous avons pu, dès cette année, tenter une innovation très appréciée du public et de la presse. Je veux parler de notre nouvelle section d'arts appliqués dont la partie bien comprise sera féconde et ira toujours grandissant.

Il a été décidé qu'une réunion spéciale aurait lieu dans le but d'étudier un projet d'organisation définitive de la section des objets d'art, créée cette année. L'assemblée a procédé, en outre, à la nomination de nouveaux membres de la Société nationale des Beaux-Arts.

Ont été nommés sociétaires, dans la section de peinture : MM. Léon Frédéric, Jarraud, Kuehl, Marius Michel, Picard et Raffaëlli; — dans la section de sculpture : MM. Aubé, Charpentier, Coutan, Dampt, Escoula, Injalbert, Tony Noël et Peter ; — dans la section de gravure : M. Le Rat.

Ont été nommés membres associés, dans la section de peinture : M. Axentowitch, Mme Annie Ayrton, MM. Berton, Biéssy, Béthune, Callot, Costeau, Decisy, Fourié, Gallen, Gandara, Gilbert, Giron, Griveau, Guignet, Hodler, Hynais, Ch. James, Kreyder, Kobilca, Klinger, Karbowski, Luna, Lucas, Lahaye, Melchers, Ménard, Parrot, Point, Mme Dora Hitz, MM. Sinet, Urrabieta-Vierge, Mlle Rœderstein, MM. Richon-Brunet, Sanchez-Perrier, C. von Stetten, Thegerstrom et J.-J. Weerts; — dans la section de sculpture : MM. Bartholomé, Borglum, Bourdelle, Roche et Hugues ; — dans la section de gravure : MM. Delavallée, Lauzet, Lunois et Paillard.

Les achats faits par l'État, cette année, au Salon du Champ-de-Mars sont les suivants :

Peinture : E. Bastien-Lepage, *Village en Lorraine ;* Jean Béraud, *A la*

Chartreuse; Billotte, *Un coin de Paris* (*soir d'hiver*); Mlle Breslau, *Intérieur;* Carrière, *le Matin;* Costeau, *Solitude;* Desboutin, *Etude;* Dumoulin, *le Forum;* Griveau, *Ma chambre;* Iwill, *Avant l'orage*, pastel; Jeanniot, *Une chanson de Gibert;* Laurent-Gsell, *la Seine* (*18 janvier 1891*); Mlle Lee-Robblins, *les Parques;* Muenier, *le Catéchisme;* Perrandeau, *Saintes filles;* Ribarz, *la Ville de Luxembourg;* Renouard, *M. Dagnan*, dessin; Sain, *Jeunesse;* Saintin, *Matinée de novembre;* Smith, *l'Été*, *sous bois;* Tournès, *Jeune fille se peignant;* Zakarian, *Fromages et figues*.

Sculpture : Injalbert, *Enfant au poisson*, fontaine en marbre; Peter, *le Lion et le Rat*, groupe en marbre.

Objets d'art : Grandhomme et Garnier, *le Printemps*, émail; Servat, *Roses et œillets,* applique au gaz en fer forgé; Thesmar, *Trois tasses,* émail filigrané transparent.

On annonce que M. Guilaume, le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome, vient de quitter Paris pour rejoindre son poste.

M. Guillaume est complètement rétabli de la maladie qui l'a tenu alité depuis deux mois. Il entrera immédiatement en fonctions à la villa Médicis, où il succède à M. Hébert.

M. Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut, est nommé membre du conseil supérieur des Beaux-Arts, en remplacement de M. Chapu décédé.

M. Antonin Proust est nommé commissaire général de la section des Beaux-Arts et des Arts libéraux à l'exposition de Chicago.

Le Conseil municipal de Paris a voté une concession de terrain dans le cimetière du Père-Lachaise, pour le monument qu'un groupe d'artistes et d'amis de Charles Chaplin se propose d'élever sur la tombe de celui-ci.

Par arrêté du préfet de la Seine, MM. Gréard, Hamel, Siméon Luce et Lamouroux, membres sortants de la commission administrative des Beaux-Arts et de la commission administrative des travaux historiques de la ville de Paris, sont appelés de nouveau à faire partie de ces commissions. MM. Georges Villain, conseiller municipal, et Just Lisch, inspecteur général des monuments historiques, sont nommés membres des mêmes commissions.

La ville de Paris a fait, dans les deux Salons, l'acquisition des œuvres suivantes :

Peinture : Dambourgez, *Marchandes de crème et de fromage aux halles ;* Guillemet, *le Quai de Bercy-Charenton;* Montenard, *les Arènes d'Arles ;* Tournès, *le Dîner.*

Sculpture : Chatrousse, *Nourricière,* groupe en plâtre destiné a être exécuté en marbre; Holweck, *le Vin,* groupe en bronze; Baffier, *la Jeannette*, statue qui sera exécutée en marbre; Dalou, *Scène bachique*, fontaine pour être exécutée en pierre; Boucher, *A la terre*, pour une réplique en marbre.

Objets d'art : Delaherche, *Deux vases*, grès émaillé et flambé.

En outre, la commission administrative des Beaux-Arts du Conseil municipal a admis provisoirement, — la réception définitive devant avoir lieu sur place, — des différentes œuvres exposées dans les deux Salons et destinées, soit à la décoration de l'Hôtel de ville, soit à celle de divers autres monuments municipaux. Ce sont : *la Sortie* (*siège de Paris, 1870*) de M. Binet, panneau destiné à la décoration d'un salon de l'Hotel de ville, dit du « Siège de Paris », faisant l'angle de la place et du quai ; *la Place du Châtelet*, par le même, paysage décoratif pour une galerie longeant le grand escalier des Fêtes ; *l'Ile de Robinson à Issy*, paysage de M. Damoye, destiné à l'une des deux galeries des tourelles ; *la Musique*, plafond de M. Gervex, pour la salle des Fêtes ; *Six panneaux en camaieu*, par M. Aublet, pour la même salle ; *l'Été*, la magnifique composition décorative de M. Puvis de Chavannes, qui occupera la place d'honneur dans le salon d'introduction ; *le Feu*, de M. Rixens, pour le salon des Sciences ; *le Matin, hauteurs de Gentilly*, de M. Saintin, pour le salon des Lettres ; *la Voûte d'acier,* de M. Jean-Paul Laurens, la plus importante des peintures décoratives destinées au salon d'angle sur la place Lobau ; *la Sculpture*, de M. Layraud, pour le salon des Arts ; *l'Histoire*, de M. Thirion, pour le salon des Lettres ; *Un coin du Luxembourg*, de M. Le Liepvre, destiné à décorer l'une des galeries latérales aux deux grands escaliers ; *le Bassin de l'Arsenal*, de M. Vauthier, pour le salon des Sciences ; *la Gare des marchandises,* de M. René Gilbert, destinée au tribunal de Commerce ; *la Famille* et *le Repas nuptial*, de M. Karbowsky, pour la mairie du IVe arrondissement ; *la Jeunesse, la Famille*, diptyque par M. Vimont, pour la mairie des Lilas ; *le Suffrage universel,* panneau de M. Bramtôt, pour le même monument ; *la Charmeuse,* statue en marbre, de M. Béguine ; *Turenne enfant*, statuette en bronze argenté, de M. Hercule, pour un des salons de réception de l'Hôtel de ville ; *Un drame au désert,* groupe en fonte de fer, par M. Fouques, destiné soit à occuper, au parc Montsouris, l'emplacement laissé vide par le retrait du *Marat* de M. Baffier, soit à orner le square Cambronne ; *le Monument de Danton*, groupe en bronze qui a été inauguré le 14 juillet dernier à Paris, au carrefour de l'Odéon.

Un concours est ouvert par la Ville de Paris entre tous les artistes peintres français pour la décoration artistique de la grande salle à manger de l'Hôtel

de ville, comprenant un grand plafond circulaire, deux plafonds latéraux de forme rectangulaire et huit dessus de portes. Prix alloué : 49,000 francs.

Les artistes auront toute liberté pour le choix et la composition des sujets ; ils arrêteront les motifs à leur gré ; mais l'ensemble de leurs travaux devra se rattacher à une idée générale qui en reliera les diverses parties.

Le dernier délai pour le dépôt des esquisses est le 15 décembre. L'exposition publique aura lieu du 20 décembre au 5 janvier. Le jugement sera rendu le 30 décembre au plus tard. Il mettra de côté trois esquisses, dont les auteurs seront chargés de peindre un fragment à grandeur d'exécution.

L'artiste classé le premier sera chargé de l'exécution définitive ; le second recevra une prime de 3,500 francs ; le troisième, une prime de 2,500 francs.

Les peintres désireux de prendre part au concours trouveront à l'Hôtel de ville (bureau des Beau-Arts, escalier D, 2e étage), de midi à cinq heures de l'après-midi, le programme dudit concours ainsi que le plan des surfaces à décorer.

L'emplacement définitivement adopté par le Conseil municipal pour la statue qu'il a décidé d'élever à Beaumarchais, est le boulevard qui porte son nom. Un concours est ouvert entre les sculpteurs français pour l'érection de ce monument. Le programme est mis à la disposition des artistes, à l'Hôtel de ville, bureau des Beaux-Arts.

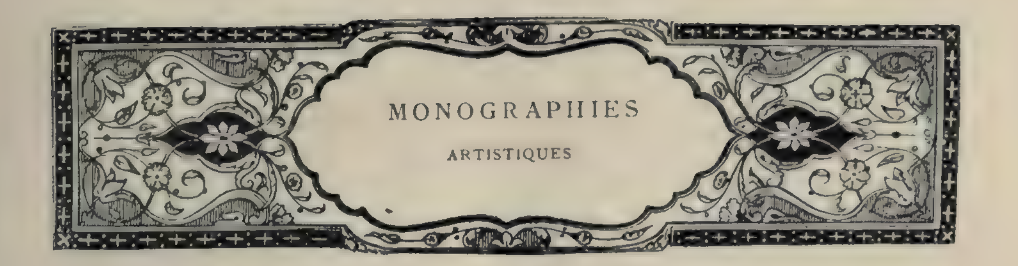
Il est décidé que les Arènes de Lutèce vont être transformées en square, et tous les vestiges du vieux monument qui ont été mis au jour, soigneusement conservés ; en outre, une voie nouvelle sera ouverte, en bordure du square projeté, entre les rues Linné et de Navarre. Ce projet, d'ailleurs, a déjà reçu un commencement d'exécution par l'expropriation de divers immeubles qui occupent l'emplacement de la nouvelle rue.

Le sculpteur Dalou a été chargé de la partie décorative du Panthéon qui avait été confiée à Chapu, récemment décédé. C'est le monument élevé aux grands orateurs de la la Révolution française que M. Dalou doit exécuter.



Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



LA MÈRE DE REMBRANDT

Fin (1)



Parmi les portraits peints de sa mère, notamment, il n'y en a pas un seul qui atteigne tout à fait au niveau des meilleurs portraits gravés, ce qui ne les empêche pas d'être intéressants au plus haut degré. On y voit l'extrême conscience, la patiente recherche de la vérité qui seront la base de sa grandeur future. Il aurait pu déjà, comme tant d'autres, se croire arrivé, se dispenser de tout nouvel effort, utiliser son acquis dans des fantaisies brillantes et faciles. Il l'aurait pu d'autant mieux qu'en 1628 il avait déjà des élèves. Lievens, son camarade d'étude chez Lastman, l'avait retrouvé à Leyde, travaillait avec lui et l'imitait de son mieux, sans le regarder officiellement comme son maître; mais Gérard Dou, qui avait commencé dès l'âge de neuf ans à étudier chez un graveur, puis chez un peintre sur verre, — double éducation dont il garda quelque chose toute sa vie, — devint son élève à partir de 1628, à l'âge de quinze ans; Van Vliet entra aussi chez lui, mais seulement comme

(1) V. *l'Artiste* d'août dernier.

graveur; et il faut très probablement ajouter à cette liste le nom de Willem de Poorter.

Quel charmant milieu ce devait être qu'un atelier semblable, sans prétention aucune, où tous, maître et élèves, étaient jeunes, le plus âgé n'ayant peut-être pas encore vingt-deux ans ! Il est bien probable qu'on y copiait par ci par là quelque moulage de statue antique; mais on y regardait surtout la nature. Tout le monde posait, là-dedans, à tour de rôle, les élèves, les amis, les parents plus ou moins proches, le père et la mère surtout, qui mettaient au service de la bande laborieuse une complaisance inépuisable. L'atelier était sans doute une chambre à deux fenêtres, l'une éclairant le modèle, l'autre éclairant le papier ou la toile. Presque toujours, on se plaçait de façon à recevoir la lumière de gauche à droite. Tous les portraits à l'eau-forte de la mère, faits certainement d'après nature et non d'après des dessins qu'on aurait pu calquer à l'envers, sont éclairés de droite à gauche sur les épreuves; ils l'étaient donc de gauche à droite sur la planche de cuivre. Un seul (B. 348), le moins bon, fait exception pour les ouvrages de ce temps.

— Allons, maman, assieds-toi là! disait gaîment le fils à sa mère.

Gaîment, oui, car Rembrandt, « le peintre du mystère et de la nuit », a été un tempérament sanguin, cela est probable ; gai, cela est certain. Voyez les détails familiers, parfois comiques, ou peu s'en faut, qu'il met dans ses scènes les plus sérieuses; voyez plutôt ses autoportraits, non pas seulement ceux de sa jeunesse, où il copiait sa tête ébouriffée, ouvrant la bouche, faisant la moue, écarquillant les yeux; mais ceux où, après sa faillite, devenu pauvre et délaissé, il montre encore dans un coin de lèvre, dans un clignement d'œil, tout ce que son âme recèle de gaîté bouillonnante, d'intarissable belle humeur !

Et alors la mère obéissait gentiment, s'asseyait sur le fauteuil orné de glands, toujours le même, se laissait attifer selon la fantaisie du moment, cachait son grand front découvert sous une cape blanche ou violette, doublée de broderie d'or, ou sous un bonnet fourré; et le reste à l'avenant. Alors les jeunes gens se mettaient à l'œuvre côte à côte, comme on le fait encore aujourd'hui dans des ateliers plus grands et moins commodes, moins intimes surtout; et le travail sérieux commençait, coupé sans doute de temps à autre par quelque joyeux lazzi.

C'est dans cette modeste chambre que Gérard Dou a dû faire les deux *Liseuses*, du musée de Dresde, l'une avec le fameux lorgnon d'or, l'autre sans lorgnon, où l'on reconnaît, — j'en ai la certitude, tout au moins, pour la seconde, — les traits de la mère de son maître.

Vous pensez si Rembrandt perdait un coup de pinceau! Sa prodigieuse activité ne s'est jamais démentie dans le cours de ses quarante ans, et plus, de vie artistique. Les récentes trouvailles d'ouvrages de son jeune temps montrent que, dès les premières années, il a mis autant que personne en pratique le précepte « grec » : *Nulla dies sine linea.*

Tous les portraits de personnes inconnues au-dessus de quarante ans, surtout s'ils représentaient une femme de condition modeste, ont été baptisés du nom générique : « la mère de Rembrandt ». Ces portraits n'avaient aucun rapport entre eux, mais peu importait; la tradition était plus forte que la raison. Il y a tel musée où quatre femmes complètement différentes les unes des autres s'appellent toutes les quatre « la mère de Rembrandt ». Ceux qui trouveraient cela extraordinaire n'ont qu'à se souvenir qu'un effet de plein soleil, reconnu comme tel par tout le monde, s'appelle couramment la *Ronde de nuit.*

Mais le triage est facile à faire, grâce aux eaux-fortes. On connaît aujourd'hui plusieurs peintures de Rembrandt qui reproduisent authentiquement les traits de sa mère.

La plus ancienne de toutes est probablement un petit panneau que M. Bredius a acheté dans une vente et prêté au musée de La Haye (1). Dans ce petit portrait, — de 17 c. sur 13, — la mère est coiffée d'un bonnet fourré; une écharpe brochée d'or et ornée d'une pierre précieuse, lui passe sur le haut du front, retenant le bonnet et retombant sur ses épaules couvertes d'un col de fourrure. Une guimpe blanche encadre son cou. Sa tête, tournée de trois quarts à gauche, reçoit la lumière de gauche à droite et un peu de haut en bas. Elle a une expression douce et rêveuse. C'est avec raison que

(1) Nous trouvons ce détail, avec d'autres, dans le *Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée Royal de tableaux à La Haye*, par Bredius, excellente publication dans la préface de laquelle nous lisons avec grand plaisir la phrase suivante : « J'espère publier sous peu un catalogue plus détaillé, qui contiendra, avec la description des tableaux, les fac-similés des signatures. »

M. Bredius fait remonter ce portrait jusqu'à 1628, époque des premières eaux-fortes, car, à en juger au moins par la photographie que nous avons sous les yeux, la peinture, très délicate et très soignée, n'est pas exempte de quelque mollesse dans l'exécution et manque encore un peu de franchise dans la construction de la forme.

Dans l'ordre chronologique, il faut placer après celui-ci le portrait de la collection de lord Pembroke, à Wiltonhouse, dans lequel M. Bode (1) a reconnu les traits de la femme du meunier de Leyde assise devant une table et lisant la Bible à travers un pince-nez en or. Il est peint sur toile (M. Bode fait remarquer qu'à sa connaissance c'est la première fois que le peintre s'est servi d'une toile) et mesure 72 c. de hauteur sur 48 de large. Il porte la signature *Rembrandt P.* C'est peut-être ce *P* majuscule, première lettre du mot *pinxit*, qui a fait imaginer le prénom de Paul dont on l'a affublé pendant un siècle.

M. Bode signale encore comme une œuvre de cette époque un dessin dont il n'a pas vu l'original, qui se trouve à Dresde, probablement, dit-il, dans la collection privée du roi. C'est, paraît-il, un excellent portrait au crayon noir d'après la mère de Rembrandt.

Le portrait à l'huile de la galerie de la reine d'Angleterre, à Windsor, qu'on avait baptisé du nom de la Comtesse d'Esmond, rappelle l'eau-forte de 1633 par la pose de la tête et l'arrangement du manteau ; mais avec cette différence qu'ici nous sommes encore dans la période de recherches : le caractère n'est obtenu qu'aux dépens de la souplesse, les rides semblent être creusées dans une matière dure avec une pointe de métal.

Celui auquel M. Bode accorde une préférence marquée est le portrait qui a été longtemps connu sous le nom de la *Prophétesse Anne*. La vieille femme est représentée sur un fond gris, la tête couverte du capuchon violet doublé de broderie d'or, que nous avons vu à Windsor et chez lord Pembroke, assise devant la même table et lisant dans le même grand livre qui est la Bible. Ce tableau, peint sur un panneau de 70 c. de haut sur 58 de large, est signé *RH 1631*. Van Vliet en a fait une gravure signée : *RH van Rijn inventor ; — J. G. van Vliet fecit*. Sorti de la galerie Schönborn (à Pommersfelden), et payé 12.500 fr. dans la vente de cette collection, qui eut lieu à Paris

(1) *Etudes pour l'histoire de l'art hollandais*, p. 381.

en 1867, il passa dans la galerie du grand-duc d'Oldenbourg, où il est encore. Le prix de 12.500 fr., payé pour une simple figure, se trouve bien d'accord avec le jugement porté sur ce tableau par le directeur des musées de Berlin. N'ayant vu ni ce tableau, ni même sa reproduction photographique, nous ne pouvons qu'accepter le jugement de l'habile historien d'art. Mais il nous paraît difficile de croire qu'il soit supérieur au portrait acquis l'année dernière par le musée royal d'Amsterdam.

Celui-ci, en effet, touche de près au chef-d'œuvre (1). Puisque nous nous sommes amusé à pénétrer dans l'intérieur de la maison et de la famille du meunier de Leyde, essayons d'y entrer encore une fois à propos de ce portrait. Après tout, une hypothèse de ce genre est chose fort innocente. Donc, sauf erreur, nous sommes dans la seconde moitié de 1631 ; la femme du meunier est veuve depuis environ quinze à dix-huit mois ; son fils, de plus en plus admiré et choyé à Amsterdam, obligé de quitter de temps en temps la maison paternelle et sa ville natale pour aller faire les portraits qui lui sont commandés là-bas, a pris la résolution d'aller s'établir dans la grande ville. Ses préparatifs avancent rapidement ; la saison froide approche. Un jour que sa mère venait de rentrer de l'église, enveloppée dans une pelisse faite d'une sorte de velours à long poil, au col de fourrure fermé par une agrafe, un bonnet de fourrure sur la tête, il la fait asseoir de profil, le visage tourné vers la vive lumière de la fenêtre, et il commence à travailler, voulant emporter avec lui l'image la plus fidèle possible de ce cher visage flétri, mais si noble et si bon. Il met entre les mains de sa mère la grande Bible illustrée qui, elle aussi, lui rappelle bien des choses lointaines et chères, de cette vie leydoise qu'il va abandonner. Il travaille avec amour, il caresse le modelé de ce large front, de ce nez fin, de cette pommette vigoureusement éclairée ; il marque fidèlement, sur le front, les yeux et le bas du visage, la place de chaque ride ; il creuse, par la lumière et l'ombre, la dépression que la chute des dents a faite dans la joue ; il exprime avec une rigoureuse justesse la valeur du bandeau blanc de la tête, celle de la lumière jouant dans les poils de la fourrure et se brisant aux angles du velours de la pelisse ; sans donner à la main trop d'importance, car

(1) C'est le portrait reproduit ici à l'eau-forte par M. F. Courboin.

il a eu le soin de la placer de façon à n'être éclairée, pour une grande partie de sa surface, que par une lumière frisante, il fait de cette main un portrait si fidèle que les familiers de la maison n'auraient pas besoin de regarder la tête pour savoir à qui elle appartient. Mieux encore : il fait le frappant portrait de la vieille Bible aux tranches fatiguées ; il reproduit avec une fidélité si minutieuse la page où le livre est ouvert, — l'autre page, non soutenue, s'étant repliée en grande partie, — qu'on s'imaginerait volontiers qu'on en pourrait lire toutes les lignes avec l'aide d'une loupe. On en lit au moins les titres de chapitres. Celui d'en haut : OP DEN DACH DER KERK WIJDIN signifie peut-être : « Pour le jour de la consécration de l'église ». Le second titre : EVANGELIUM LUCE *xix cap.*, n'a pas besoin d'être traduit. Chose amusante, la gravure qui la suit dans le texte est assez nettement reproduite pour que l'on puisse y distinguer le Christ avec une auréole autour de la tête, deux autres figures debout, deux à genoux dont une au premier plan, et enfin, à gauche, un tronc d'arbre un peu incliné, après lequel grimpe un adolescent.

J'ai eu la curiosité un peu oiseuse, si l'on veut, de chercher quelle scène était racontée dans le chapitre XIX de l'Évangile de saint Luc, et voici ce que j'y ai trouvé :

Jésus, étant entré dans Jéricho, passait par la ville,
Et un homme appelée Zachée, chef des péagers, qui était riche,
Cherchait à voir qui était Jésus ; mais il ne le pouvait pas à cause de la foule. parce qu'il était de petite taille.
C'est pourquoi il courut devant et monta sur un sycomore pour le voir, parce qu'il devait passer par là.
Jésus étant venu en cet endroit, et regardant en haut, le vit et lui dit : Zachée, hâte-toi de descendre ; car il faut que je loge aujourd'hui dans ta maison.
Et il descendit promptement et le reçut avec joie.

Sans doute il n'est pas nécessaire d'être un grand peintre pour reproduire exactement une page de livre et une gravure. Mais ce détail montre avec quelle tendresse scrupuleuse Rembrandt fit ce portrait, qui était certainement pour lui quelque chose de plus qu'une simple étude de peintre ajoutée à tant d'autres. Aussi l'œuvre qu'il termina dans ces conditions est-elle particulièrement remarquable. Vérité de la lumière, harmonie des valeurs, pittoresque d'arrangement, justesse du dessin, modelé serré jusqu'à la minutie, un peu à la façon des





peintres primitifs, tonalité générale claire et transparente, telles sont les qualités qu'il a réunies dans ce portrait, et qu'il n'avait peut-être jamais, auparavant, poussées au même degré. Un peu plus de largeur et de sobriété dans l'exécution, voilà ce qui lui restait encore à atteindre à cette époque, vers la fin de 1631. L'œuvre est peinte sur un panneau large de 54 cent., haut de 70 cent.

Il nous semble probable, avons-nous dit, que ce dernier portrait de la période leydoise est comme l'adieu tendre et profond d'un fils qui allait quitter sa mère, sinon définitivement, au moins pour ne plus la revoir que de temps à autre, par furtives échappées. Mais peu importe que l'hypothèse soit vraie ou fausse, les qualités de l'œuvre restent les mêmes, et elles sont assez grandes pour que ce beau portrait tienne une place fort honorable dans un musée où se trouvent déjà la *Ronde de nuit*, les *Syndics* et la seconde *Leçon d'anatomie*.

Huit ans plus tard, en 1639, Rembrandt fit encore un portrait de sa mère, qui se trouve aujourd'hui au musée du Belvédère, à Vienne. Emmitouflée, les deux mains sur sa béquille, elle se présente de face au spectateur. « Les signes habituels de la vieillesse, infirmités du corps, bonté du cœur, repos de l'âme sont excellemment exprimés dans ce beau portrait... qui constitue, dans cette période, une des plus remarquables productions du peintre. »

On le voit, Rembrandt fut jusqu'au bout le plus tendre des fils; dans le moment de son plus grand succès et de ses plus pressantes commandes, il voulut reproduire une fois encore les traits de sa mère, comme s'il sentait que la séparation, définitive cette fois, était proche. En effet, l'année suivante, la vieille Neeltgen mourut après une vie longue et, somme toute, heureuse, dans les bras du fils qui faisait son orgueil.

E. DURAND-GRÉVILLE.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

XXI

Nicolas Poussin (*Suite*)

LE RETOUR A ROME



ERS la fin de septembre 1642, Poussin repartait pour Rome. Il allait, soi-disant, y mettre ordre à ses affaires et y chercher sa femme, confiée, en son absence, aux bons soins des Del Pozzo; il prétendait vouloir l'installer avec lui à Paris, tant que l'y retiendraient les travaux de la Galerie et les multiples commandes du Roi. N'était-il pas lié par tous ses engagements et n'avait-il pas, depuis le 20 mars 1641, un brevet royal qui, « en qualité de Premier Peintre Ordinaire, lui donnait la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement que Sa Majesté ferait ci-après pour l'embellissement de ses maisons royales, voulant que tous ses autres peintres ne pussent faire aucuns ouvrages pour Sa Majesté sans en avoir fait voir les desseins et reçu sur iceulx les avis et conseils du dit sieur Poussin » ?

Le chancelier Séguier lui avait recommandé un jeune peintre, son protégé, Ch. Le Brun, dont le Poussin avait vu et loué à Paris les premiers essais exécutés pour le Cardinal, et qui aspirait à perfectionner à Rome les leçons qu'il avait prises dans l'atelier de S. Vouet. Vingt

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars, avril, mai, juin, juillet et août 1891.

ans plus tard, ce Le Brun, fortifié en Italie par l'étude de Raphaël et par les conseils familiers du Poussin, qu'il saluait orgueilleusement comme ses deux seuls maîtres, devait faire d'un brevet de Premier Peintre, semblable à celui de Louis XIII au Poussin, un usage autrement jaloux et d'une autorité autrement absolue. Poussin avait annoncé qu'il s'arrêterait à Lyon, pour s'y reposer dans la famille de son bon ami Jac. Stella (1). Le Brun vint l'y rejoindre le 5 novembre et ils arrivaient ensemble à Rome.

Il semble, par un mot de Félibien, que Le Brun ne fut pas le seul compagnon du Poussin dans ce voyage de Rome : « Jean Le Maire retourna pour la seconde fois à Rome lorsque le Poussin y alla en 1642, mais il n'y demeura pas longtemps ».

Ce Le Maire, dont il est tant parlé dans les lettres du Poussin, depuis le jour où il travaille de connivence avec Chantelou, à attirer notre grand peintre à Paris, et que celui-ci proposera comme « son second » pour conduire sous lui les ouvrages de la Grande Galerie, « il en aura le guain et pourra en ce travail s'amaigrir »; ce Le Maire est bien le Jean Le Maire, qu'on appelait le gros Le Maire ou aussi Le Maire Poussin, né à Dammartin en 1597, et que le marquis de Chanvalon envoya à Rome où il séjourna vingt ans. Il en revint vers 1633, à Paris, où il se rendit célèbre, comme peintre d'architecture, par les perspectives de Bagnolet et de Ruel. Une ligne de la lettre du 4 avril 1642, où Poussin rappelle à Del Pozzo que lui, le commandeur, possède de ce sien ami Le Maire de petits tableaux de ruines, ne permet pas de douter qu'il s'agisse de Jean et non de Pierre. Le 26 mai, il mandait à Chantelou : « Je continue tousiours comme à l'acoustumée les desseins et cartont de la Gallerie, sans m'occuper à autre chose. J'espère que alla fin de ce mois prochain j'auray mis à bon terme les susdits desseins, de sorte qu'il restera seullement à continuer les Fables d'Hercules; et lors le tout se pourra commettre à Monsieur Le Maire, s'il en voudra prendre la peine, et s'il plaira à Monseigneur de me donner occasion de pouvoir laisser quelque chose en France de moy, avant que je meure digne du peu de nom que j'ay aquis enuers les entendus. » Ce qu'il serait intéressant de retrouver,

(1) On lit en effet dans la lettre du Poussin à Del Pozzo (18 avril 1642) : « M. Stella peintre et mon ami, partit avant hier pour Lyon, sa patrie, où il doit résider tout l'été. »

c'est le dessin dont le Poussin annonçait le prochain envoi au commandeur Del Pozzo, par sa lettre du 13 juin, « l'ordonnance générale de la Grande Galerie, qu'il fait dessiner par un jeune architecte et qui sera bientôt finie ». On connaîtrait par ce dessin la charge qu'il destinait à son ami J. Le Maire.

A défaut de ce Le Maire, parti en compagnie du Poussin, la conduite des affaires de la Galerie paraît confiée à Remy Vuibert dont le nom revient constamment dans les lettres depuis le premier de l'an 1643. Je ne m'étonne pas d'ailleurs que Poussin ait eu la pensée de se substituer ce gros Le Maire pour l'exécution de ses cartons du Louvre, car dans les excellents tableaux de ruines antiques qui nous restent de lui, la force et la science et la solidité sont telles, et jusqu'au ton de sa peinture, qu'on les croirait de son illustre compère lui-même. Félibien nous raconte qu'étant de retour à Paris, après ce second voyage à Rome, en compagnie du Poussin, J. Le Maire « logea dans un des pavillons des Tuileries où il pensa être brûlé ; car le feu s'étant mis aux offices, et ensuite aux appartements, l'incendie fut fort grand, et tout étant au pillage, Le Maire y perdit une partie de son bien. Peu de temps après cet accident, il se retira à Gaillon, en Normandie, où il est mort, âgé de soixante-deux ans, en 1659 (Mariette dit, avec raison peut-être, en 1655, car en 1656, sur l'État des comptes des Bâtiments royaux où ses gages sont mentionnés pour 1200 livres, « son nom est barré et en marge est écrit : *mort* »), son corps fut enterré à la Chartreuse (ainsi il était allé finir sa vie à deux lieues de la ville où Poussin était né). N'ayant jamais été marié, il donna aux pauvres la plus grande partie du bien qui lui restoit, et laissa le reste à ses parens et à quelques amis. » L'autre Le Maire, Pierre Le Maire, celui que, par opposition, on appelait « le petit Le Maire » et dont il est fort souvent parlé dans les lettres à Chantelou, n'était guère moins intimement lié avec le Poussin, duquel il excellait à copier et à imiter les ouvrages ; mais il n'était pas de taille, celui-là, faute d'expérience et d'autorité, à ce qu'on lui confiât la responsabilité d'une aussi grosse entreprise que celle de la Galerie du Louvre ; tandis que maître Jean, le gros Le Maire, pouvait offrir comme garantie, ses travaux décoratifs de Ruel exécutés avec si grand succès pour le cardinal de Richelieu, plus son titre de Valet de chambre du Roi, chargé des peintures du cabinet du Louvre. (V. la

Liste des Artistes de la Maison du Roi, donnée par J. J. Guiffrey aux *Nouvelles Archives*, 1872.)

Le jour où il remettait le pied sur le seuil de sa chère maison du Pincio, Poussin, il faut le dire, ne songeait guère à son brevet. Sauf la tâche, sincèrement acceptée par lui, de fournir les compositions de la Grande Galerie, il avait laissé gaiement derrière lui et pour n'y penser de sitôt, tous « les grands travaux qu'on lui préparait ». Il était dans la plénitude de sa force et de sa maturité, et il s'en fallait même de cinq ans pour qu'il atteignît l'âge où Félibien devait tracer de lui ce beau portrait : « Il me semble que je le vois encore. Son corps étoit bien proportionné, et sa taille haute et droite ; l'air de son visage qui avoit quelque chose de noble et de grand, répondoit à la beauté de son esprit et à la bonté de ses mœurs. Il avoit, s'il m'en souvient, la couleur du visage tirant sur l'olivâtre et ses cheveux noirs commençoient à blanchir lorsque nous étions à Rome. Ses yeux étaient vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux et la mine résolue. »

Le voilà donc rentré dans son logis et y reprenant, après deux ans d'absence, avec toute la tranquillité d'une âme bien trempée, ses douces habitudes de vie simple et désintéressée, de travail coutumier, purement amoureux de son art, celles que le même Félibien lui verra pratiquant en 1647 : « Il n'envisagea point une grande fortune et ne pensa jamais à s'élever au-dessus de sa condition. Il ne souhaitoit point de grands biens, parce que sa modération ne le portoit ni à faire des dépenses superflues, ni à enrichir sa famille. Il n'avoit rien eu de sa femme et ne l'avoit prise que par une pure reconnaissance des charitables services qu'il en avoit reçus dans une grande maladie, pendant qu'il logeoit chez son père. Il n'en eut aucun enfant, mais ils vécurent toujours ensemble d'une manière honnête, sans faste et sans éclat, n'ayant pas même un valet pour le servir, tant il aimoit le repos, et craignoit l'embarras des domestiques. M. Camille Massimi, qui depuis a été cardinal, étant allé lui rendre visite, il arriva que le plaisir de la conversation l'arrêta jusques à la nuit. Comme il voulut s'en aller et qu'il n'y avoit que le Poussin qui le conduisoit avec la lumière à la main, M. Massimi ayant peine de le voir lui rendre cet office, lui dit qu'il le plaignoit de n'avoir pas seulement un valet pour le servir. « Et moi, répartit le Poussin, je vous plains bien davantage,

« monseigneur, de ce que vous en avez plusieurs. » Il disoit assez volontiers ses sentiments, mais c'étoit toujours avec une honnête liberté et beaucoup de grâce. Il étoit extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à ses amis particuliers; et lorsqu'il se trouvoit avec des personnes de grande qualité, il n'étoit point embarrassé dans la conversation : au contraire, il paraissoit, par la force de ses discours, et par la beauté de ses pensées, s'élever au-dessus de leur fortune. »

Il se sent tellement aise de sa liberté reconquise, et de respirer, après deux ans de compression, l'air qui convient à son humeur indépendante, loin de tous encombrements de commandes et de toutes manigances de cour, qu'un an après sa rentrée dans Rome, en décembre 1643, il en est encore à écrire à Chantelou. «... Pour ce qui touche ce que j'ei commensé de delà, j'atendray auec bonne patiense que toutte chose s'acommode; car quand à moy, je suis fort bien icy, et je mi peus entretenir joyeusement, particulièrement puisqu'il vous plaist que quelquefois je m'employe à vous seruir. Si je voulois embrasser les choses qui me viennent, cent bras ne me suffiroient pas; mais je n'ay pas enuie de m'incommoder pour les biens que je ne jouiray le peu de reste de ma vie... » Il semble en effet qu'il n'ait point de hâte de se remettre avec ardeur à son chevalet. Le 9 juin 1643, il dit bien : « Le cher M. Rémy (Vuibert) m'a escrit qu'il y a apparanse que les choses que nous auons commensées pourront continuer. Si cela est ainsy, vous scaues à vostre départ ce que je vous ay promis et comme je seroy tousiours prest à obéir et seruir à Monseigneur et à vous... » Et le 22 juin : «... Si vous cognoisses en moy quelque talent qui vous puisse apporter quelque sorte de plaisir, me voici en atendans vos commandemens, vous assurant bien que je vous seruirai de tout mon cœur; pour cet effet je ne m'engagerei auec personne affin de demourer le vostre tout entier. » Certainement, il n'oublie pas la Galerie; sur ce chapitre son ardeur toutefois est médiocre. Le 23 septembre : « Si les cartons de la Gallerie ne m'occupent point, j'aurei moyen de vous seruir auec commodité : je me sens bien d'humeur à faire quelque chose de bon. Si l'on continue la Gallerie, ainsi comme me le mande M. Remy, et que l'on veille que je mande les cartons à l'acoustume, je le ferei volontiers, si Monseigneur en est content; car autrement je suis bien plus content de m'employer à faire des tableaux où

j'ay du contentement et du plaisir, joint auec l'utilité que j'en reçois. » Et le 5 octobre il y revient, mais toujours avec mollesse : «... J'atens que l'on me mande quelque resolution touchant la Gallerie. Mandes moy ce que vous estes d'oppinion que je face, et vous m'obligeres beaucoup; et quand il vous senblera à propos, permettes que l'on tire un peu d'argent des meubles que Monseigneur me fit donner. » (Ce propos, entre parenthèses, n'est point d'un homme qui ait gardé l'idée d'user de nouveau d'un logis qu'il démeuble; et il aura peine à faire croire plus tard qu'il y tienne à ce point.) Je veux bien croire que tout le long de cette année, il composa, de loin en loin, quelque bout de carton pour la Grande Galerie, sans quoi il lui eût été difficile, en 1655, de prendre Chantelou lui-même à témoin qu'il « n'a rien touché de l'année quarante trois, laquelle il employa toutte pour les desseins de la Gallerie » ; et de fait, si l'on ne songe à ces dessins, on ne devine point trop ce qui se passe dans son atelier : j'imagine tout bonnement que durant les six premiers mois il ne s'y enferma guère.

C'est qu'il se retrouvait enfin dans sa Rome tant aimée, choyé par sa bonne femme et ses deux beaux-frères, entouré de fervents amis qui, jeunes ou vieux, le suivaient et le vénéraient comme des disciples. Il retrouvait les deux Le Maire, le « petit » et le « gros », aussi Romains que lui, et Jean Senelle qu'il avait laissé là quand il allait être mandé à Paris et qui lui-même devait reprendre, quelques mois après, le chemin de France ; et ce jeune Ch. Le Brun qu'il venait d'amener et à qui il s'était engagé à donner conseil ; et Thibaut Poissan qui venait de les suivre de si près, et dont l'ardeur à l'étude le touchait personnellement; puis toute cette colonie de peintres français et de tous pays, éparpillés à travers la Rome monumentale, et qu'il rencontre à chaque pas et derrière chaque colonne fruste du Campo Vaccino, ou adossés, crayon en main, dans toutes les galeries de princes ou de cardinaux, ceux qu'il va utiliser à copier à Farnèse, pour M. de Chantilou, les chefs-d'œuvre des plus fameux maîtres.

Passés ces premiers mois de détente et de recouvrement de lui-même, une seule œuvre, encore de petite taille, occupa son pinceau et l'intéressa : c'est le *Ravissement de saint Paul*, que M. de Chantelou lui a demandé pour faire pendant à la *Vision d'Ézéchiel*, de Raphaël, que celui-ci a acquis en traversant Bologne. Vous verrez, le tableau fini, comme il se débattra contre ce rapprochement de Raphaël qui le

trouble et l'embarrasse fort. Cependant il se met à la besogne. Le 25 août 1643 : «... J'ay trouvé la pensée de votre rauissement de St-Paul, et la semaine prochaine je l'esbaucherei » ; et le 23 septembre : « Bientost je finiray votre petit rauissement de St-Paul, et incontinent fini je vous l'enuoyerei. » Le 27 octobre : « Votre petit ravissement de St-Paul est mis ensemble ; je le laisse sécher pour le retoucher. » Le 5 novembre : « Le petit St-Paul veut enquore deux jours de caresses; il seroit fini, si se n'estoit un peu de drapperie d'azur qui n'est pas sec. » Enfin le 11 décembre : « ... Je vous ay escrit à l'autre ordinaire passé, comme j'auois conseigné le St-Paul bien enquaissé et bien couuert ès mains de Mr Van Score lequel j'ei prié de l'enuoyer assurément à Paris, où Monsieur Pointel, mon bon ami et votre seruiteur, le doit recepuoir et vous le rendre... Il vous plaira sans me flatter m'en dire vostre oppinion quand vous l'aures veue, affin que si je ne vous ay bien serui, je m'efforce de mieux faire à l'aduenir. » Et le 21 décembre il répétait : « .... Vous vous repentirez peut-être d'avoir eu trop bonne oppinion de moy quand vous aurez vue le petit St-Paul que je vous envoyes sous le quatrième du courant et que maintenant vous aurez repsu de M. Pointel. Se n'est pas pourtant que je me puisse excuser sur le peu de temps que j'ay eu à le faire ; car vous avez eu tant de patience en l'atente de si peu de chose, que je crains d'en avoir abusé. »

Si je m'arrête un peu longuement sur ce *Ravissement de saint Paul*, c'est que, pour nous, il fait date pour la remise en train des travaux de Poussin à Rome. Durant toute cette année 1643, on le sent porté au loisir et au vagabondage ; il hésite, il se recueille, il se tâte beaucoup avant de reprendre son élan; il s'occupe fort de la recherche de bustes antiques pour Chantelou; puis les gros événements de Paris étaient bien faits pour l'inquiéter : la mort du Cardinal, la mort du Roi, la retraite de M. de Noyers, l'incertitude du sort futur de ses entreprises ; puis aussi l'active, énervante et difficile surveillance des copies qui s'exécutent sous sa conduite à Farnèse ; enfin la délicatesse même du sujet de cette première œuvre nouvelle que sollicite de lui M. de Chantelou. — « Avant que de le commencer, dit Félibien, « il écrivit, le 2 juillet 1643, à M. de Chantelou, qu'il craignoit que sa « main tremblante ne lui manquât en un ouvrage qui devoit accom- « pagner celui de Raphaël; qu'il avoit de la peine à se résoudre à y

« travailler, s'il ne lui promettoit que son tableau ne serviroit que de « couverture à celui de Raphaël, ou du moins qu'il ne les feroit ja- « mais paroître l'un auprès de l'autre, croyant que l'affection qu'il « avoit pour lui étoit assez grande pour ne permettre pas qu'il reçût « un affront. » Sur la fin de la même année, il lui envoya ce tableau du Ravissement de saint Paul et lui répète encore par sa lettre du 2 décembre 1643, « qu'il le supplie, tant pour éviter la calomnie, que la « honte qu'il auroit qu'on vit son tableau en parangon de celui de Ra- « phaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourroit le ruiner, et « lui faire perdre si peu qu'il a de beauté (1). » Mais le cavalier Del Pozzo écrivit quasi dans le même temps deux lettres, par lesquelles il parle si avantageusement du tableau de saint Paul, qu'il ne l'estime pas moins que celui de Raphaël qu'il avait acheté à Bologne. Il dit que c'est ce que le Poussin a fait de meilleur, et qu'en les comparant l'un avec l'autre, on pourra voir que la France a eu son Raphaël aussi bien que l'Italie.... »

Le ton dont lui-même vient de parler tout à l'heure n'est point d'un artiste mécontent de son œuvre et semble attendre les compliments avec confiance. Cependant, quand vient l'heure du paiement, il se retrouve ce qu'il fut toujours dans son désintéressement le plus obstiné et le plus modeste : à la dernière ligne du compte qu'il envoie à Chantelou, avec la lettre du 25 février 1644, et que celui-ci intitule : « Contes de M. Poussin de ce qu'il a mis de mon argent à Rome », après l'énumération de ce qu'il a soldé aux copistes, aux doreurs, aux emballeurs, menuisiers, charretiers et douaniers, et pour l'inscription de la plaque de Lorette, à la dernière ligne, le peintre a écrit sans hésitation : « Pour le tableau du St-Paul, — 50 escus. » Et c'est tout, — bien moins cher que les copies de Mignard et du Napolitain. — Félibien nous avait assuré que « comme on lui porta cent écus pour le tableau de St-Paul, il n'en prit que cinquante », et l'on voit par cette pièce irrécusable de comptabilité, qu'en effet l'honnête homme n'avait point voulu démordre du prix minime que lui-même avait fixé. Lui, pour qui tout était sujet de juste mesure et qu'indi-

(1) C'est dans Félibien qu'il nous faut chercher ces deux extraits de lettres à Chantelou ; car cet heureux et consciencieux Félibien a eu entre les mains la correspondance complète de Poussin, dont il nous manque nombre de pièces et des plus intéressantes, aussi bien toutes les lettres à Chantelou que celles à De Noyers, et aussi les lettres à Stella ; il cite même celles de Del Pozzo.

gnaient depuis un an les honteux marchandages des copistes, il n'entend pas que ce tableautin, fût-il de sa bonne veine, dépasse le taux qu'il veut garder à l'estimation de son œuvre à nombreux personnages. Et puis il sait gré à ce tableau lui-même de la liberté qu'il semble lui avoir rendue de rentrer, pour son premier ouvrage à Rome, dès sa première reprise du pinceau, dans la proportion préférée de ses cadres. Certes, ce ne sont point les travaux exécutés durant le voyage à Paris qui ont le mieux fondé sa gloire : ils ne l'ont point diminuée, ils ne l'ont pas grandie. Il l'a assise plus solidement sur certains tableaux de plus étroite envergure, de cette dimension que le monde entier sait lui être propre, qui suffisait aux toiles du *Germanicus,* des *Sacrements,* de l'*Eudamidas*, et qu'il reprend avec joie dès qu'il rouvre la porte de son atelier de Rome, car il semble que dans cette proportion il conçoive mieux et d'emblée et dans leur juste concision, plus nette et plus claire, tous sujets d'histoire ou de paysage qui s'offrent à son esprit.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LETTRES DE BAYREUTH

I

A Monsieur J. Alboize, directeur de l'Artiste

Cher Monsieur,



En vous envoyant d'Allemagne ces notes rapides sur les fêtes de Bayreuth, je n'ignore pas la difficulté que présente un pareil sujet. A l'exemple de toutes les grandes productions artistiques, le mouvement réformateur de Richard Wagner a suscité de fréquentes études, non pas seulement en Allemagne où les livres et brochures publiés sur son œuvre sont considérables, mais aussi dans notre pays où, malgré l'indifférence du plus grand nombre pour tout ce qui touche à l'art et à la haute culture de l'esprit, il n'en existe pas moins une élite intellectuelle très raffinée et très curieuse, supérieure peut-être, ainsi que le faisait remarquer M. Renan, à celle des autres nations. Ces travaux sont bien connus de ceux qui lisent et s'intéressent au développement artistique, et leurs auteurs ont à peu près épuisé la matière en la traitant tantôt au point de vue purement théorique, tantôt au point de vue poétique, tantôt à un point de vue à la fois poétique et musical (1).

(1) Rappelons ici, entre autres travaux, ceux de M. Camille Benoit, *Souvenirs de R. Wagner philosophe, poète et musicien ;* de M. Edouard Schuré, *Le drame musical ;* de M. Alfred Ernst, *Richard Wagner et le drame contemporain.*

Le seul intérêt que puissent présenter ces notes est de donner une impression directe et immédiate. Je me placerai, si vous le voulez bien, au point de vue poétique, ou mieux au point de vue de l'effet d'ensemble, évitant avec le plus grand soin tout ce qui pourrait être de la technique musicale, pour laquelle je n'ai aucune compétence, et qui ne ferait d'ailleurs qu'alourdir ce rapide essai. C'est ainsi que le maître lui-même désirait qu'on jugeât son œuvre.

Dans la lettre sur la musique écrite à M. Villot et qui résume en ses grandes lignes l'esthétique de Wagner, non seulement comme musicien, mais, ce qui est plus important, comme poète, l'artiste, conduit par le développement logique de sa pensée à rechercher ce qu'il appelle « la matière idéale du poète », désigne le mythe d'une manière exclusive et absolue comme devant être l'objet de ses applications et de ses recherches. Quand même l'exemple de ses prédécesseurs dans le domaine de l'opéra et l'insuffisance foncière des sujets qui leur étaient fournis par les librettistes ne l'eussent point conduit à cette affirmation, la sûreté de son génie et la pénétration quasi-intuitive de son sens critique lui auraient dicté cette opinion comme un dogme esthétique. Peu importe l'argument qu'on tirerait en sens contraire d'une œuvre de jeunesse, son *Rienzi*, composé à un âge où les plus vastes génies cherchent encore leur voie, et, poussés par la nécessité de produire, s'appuient sur les leçons des maîtres antérieurs, dans l'impossibilité où ils se trouvent d'asseoir leur idéal sur une base solide. Peu importe, dis-je, car d'une part Wagner a renié cette première production, et d'autre part elle échappe à la discussion par son caractère d'antériorité.

Ce qui demeure incontestable, c'est qu'après *Rienzi* commence la pleine conscience du génie dramatique de Wagner. « Je me voyais nécessairement amené, écrit-il, à désigner le mythe comme la matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques, repris et remanié par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leurs formes conventionnelles et intelligibles seulement à la raison abstraite. Elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur carac-

tère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil ». Voilà une démonstration claire et irréfutable de la supériorité du mythe, grâce à l'étude des grandes productions, grâce également à la sûreté du génie critique de Wagner, et aux postulations les plus intimes et les plus ardentes de son âme d'artiste. Assoifé d'idéal et d'absolu, son esprit répugnait à ce qui lui apparaissait sous les formes du contingent et du relatif, ne se sentant à l'aise que sur ces sommets de l'art, inaccessibles au vulgaire, où le mythe prend corps sous le souffle créateur de l'artiste inspiré. Ici, j'ai hâte de l'ajouter, dans cet ordre d'idées, le musicien prêtait main-forte au poète, et les réflexions qui lui avaient été suggérées sur la nature intime de la musique par la connaissance approfondie d'œuvres comme celles de Palestrina, de Bach et de Beethoven, devaient consolider ses croyances et sa foi artistiques. L'intelligence critique qui, ayant compris et aimé la musique religieuse de Palestrina, s'était ensuite détournée avec dégoût des productions italiennes d'opéra, pour se consacrer avec amour au culte des maîtres allemands, une telle intelligence, servie par l'éducation irréprochable que lui avait dictée son sens esthétique, ne pouvait avoir de l'art que la haute et noble idée dont il s'est fait maintes fois le défenseur éloquent.

Entré dans le domaine de la légende et du mythe, Wagner devait s'y tenir et s'y développer, suivant les nécessités de son double génie poétique et musical, grandissant avec régularité, mais non pas toujours parallèlement : ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans ces exécutions du théâtre modèle de Bayreuth, c'est la possibilité de se faire une idée à peu près définitive de la valeur des œuvres représentées. J'aurai occasion tout à l'heure d'insister sur la partie musicale de *Tannhäuser;* je m'en tiens pour l'instant à la création dramatique.

Il est curieux de lire le jugement que Wagner lui-même portait sur cette production, car, si dans la majorité des cas, il semble qu'un auteur soit le dernier dont l'opinion doive faire foi quand il s'agit de comparer le mérite de ses diverses œuvres, en cette circonstance le maître fait exception à la loi générale, et son appréciation ne nous semble pas éloignée de la vérité : « Mon *Tannhauser* peut se distinguer de l'opéra proprement dit sous un autre rapport : je veux parler du poème dramatique sur lequel il repose. Loin de moi la pensée d'attri-

buer à ce poème plus de valeur qu'il n'en a comme production poétique proprement dite ; je ne veux en faire ressortir qu'un seul trait, c'est que bien qu'établi sur le terrain du merveilleux légendaire il contient une action dramatique développée avec suite, dont le fond et l'exécution ne renferment aucune concession aux exigences banales du livret d'opéra. Mon but est d'attacher avant tout le public à l'action dramatique elle-même, sans qu'il soit obligé de la perdre un instant de vue. Tout l'ornement musical, loin de l'en détourner, ne doit lui paraître au contraire qu'un moyen de la représenter (1). »

Ces quelques lignes ne sont pas moins importantes, comme résumé des aspirations les plus chères de Wagner qu'en tant que jugement de l'auteur sur son œuvre : il n'est pas sans intérêt, en effet, d'indiquer que c'est avec *Tannhäuser* que Wagner a pour la première fois approché de son idéal dramatique. Sans forcer les textes et sans vouloir leur faire dire plus qu'il ne convient, il est constant que *Tannhäuser* est le premier ouvrage de Wagner où le mythe soit traité avec la largeur et l'ampleur qu'il comporte. Si nous nous arrêtons aux qualités purement littéraires, il faut reconnaître qu'à ce point de vue il mérite une place au premier rang de ses conceptions, et que si sa valeur musicale laisse bien loin derrière les drames postérieurs, sa valeur poétique en fait presque l'égal des plus grands.

« La lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu », c'est ainsi que Baudelaire, dans sa belle et pénétrante étude sur Wagner (2), définissait le *Tannhäuser*. Il ne connaissait alors que le *Vaisseau fantôme, Tannhäuser* et des fragment de *Lohengrin*. Qu'eût-il pensé de *Tristan*, de l'*Anneau du Nibelung* et de *Parsifal !* Aussi bien cette idée qui se dégage du mythe du XIIIe siècle avec son caractère de fatalité et d'éternité propre à tous les mythes, dont la manifestation artistique seule se modifie avec les siècles, mais dont la signification demeure toujours identique, aussi bien cette idée apparaît-elle dans le développement du drame de Wagner, suivant une progression croissante depuis le début jusqu'à la conclusion. Magnifiquement résumée dans

(1) Voir la lettre sur la musique à M. Villot, en tête des quatre poèmes d'opéra.

(2) Voir l'*Art romantique* de Baudelaire : Richard Wagner et *Tannhäuser*.

son opposition par l'ouverture, elle se précise et s'accentue avec l'action dramatique. Postulations ardentes de la chair, aspirations spirituelles de l'âme, ce sont les deux pôles de l'amour entre lesquels l'être humain se trouve ballotté sans trêve ni repos. Par être humain entendons l'être complet, celui dont l'esprit est capable de parcourir l'immense clavier des sentiments divers, depuis les plus intenses jusqu'aux plus délicats, de même que par « artiste » nous entendons, dans la haute acception du mot, celui dont le génie créateur ne méconnaît aucune des manifestations de la sensibilité et se trouve en mesure de nous en laisser une représentation vibrante et poétique. Tels furent les grands producteurs, ceux dont la chaîne ininterrompue à travers les âges constitue le précieux trésor des civilisations; tel devait être et tel fut au plus haut degré Wagner. Comme il appartient à l'être complet de goûter les expressions diverses de l'instinct d'amour, les plus troublantes et les plus dissolvantes, les plus idéales et les plus éthérées, ainsi le rôle de l'artiste complet, miroir fidèle de l'univers, doit être de nous en donner une image tangible. J'aurai l'occasion de montrer, dans l'étude des trois drames que le comité des fêtes offre cette année, à quel point le maître allemand excella dans la mission que lui dictait son génie. Qu'il me suffise pour le moment de préciser la signification exacte du *Tannhäuser* comme le rang qu'il occupe dans la série.

Lorsque Tannhäuser retenu dans la grotte de Vénus, victime de ses énervantes séductions, tente de s'arracher aux mains de la déesse et de secouer un joug trop longtemps supporté, lorsqu'il s'écrie : « Le plaisir seul n'est pas ce qu'il faut à mon cœur : après la joie j'aspire à la douleur », qu'est-ce autre chose, ce cri sublime, que l'immortelle aspiration de l'âme humaine vers un idéal qu'elle voudrait étreindre, mais dont les défaillances de la chair l'éloignent et la détournent? « Il faut que je retourne dans le monde terrestre; près de toi je ne puis être qu'un esclave; j'aspire à la liberté. Je veux affronter combat et lutte, dût la mort, dût la défaite m'y attendre. C'est pourquoi il faut fuir ton empire, ô reine ! » Et Tannhäuser plus fort que Vénus, l'homme jusqu'alors dominé par l'instinct, victorieux pour l'heure de cet instinct, s'arrache aux séductions qui l'entourent et remonte sur la terre qui sera le nouveau théâtre de ses luttes. Ainsi, dès la première scène, le sens symbolique de l'œuvre se précise. Sur

la terre un ange l'attend, une femme qui a prié pour lui, pour le salut de son âme, une vierge en qui sont réunies toutes les tendresses et la pureté de l'amour. Bien femme pourtant, cette Élisabeth qui vit pour l'être aimé, et dont les sentiments, voilés jusqu'alors par la timide pudeur, vont éclater à son approche avec la puissance et la spontanéité de la passion ; doublement femme par l'ardeur et le dévoûment, elle veut ignorer le passé, et quand Tannhäuser se précipite à ses pieds dans l'attitude de l'humilité et du repentir, c'est elle qui le relève, ne pouvant souffrir de voir ainsi celui qu'elle appelait de toute l'ardeur de son âme : « Levez-vous, vous ne devez pas vous agenouiller ici, car cette salle est votre royaume. Levez-vous ; soyez remercié d'être revenu. » Puis vient l'aveu de son trouble et de sa tendresse : « Pardonnez : je ne sais quelles paroles m'échappent. Je suis le jouet d'un songe et plus faible d'esprit qu'un enfant, livrée, femme impuissante, à la puissance des miracles. A peine puis-je me reconnaître maintenant ; venez à mon secours, aidez-moi à deviner l'énigme de mon cœur. » Tendre abandon, dévoûment absolu jusqu'au plus extrême sacrifice, telle se montre Élisabeth dans la scène du concours des chanteurs. Tannhäuser est remonté sur terre, mais le ressouvenir des délices éprouvées, la hantise des voluptés charnelles du Vénusberg le poursuivent et le tiennent captif encore. Il va chanter l'amour, mais l'amour de Vénus avec ses cuisantes ardeurs et ses folies obsédantes. Blessée dans sa tendresse d'amante, atteinte dans sa foi, Élisabeth n'en prendra pas moins sa défense et de son corps lui fera un rempart contre les épées menaçantes ; car le véritable amour ne connaît point de bornes, et les plus rudes atteintes sont impuissantes contre lui. « Qu'est-ce que la blessure de votre glaive contre le coup mortel que j'ai reçu de lui ? qu'est-il question de moi ? C'est de lui, de son salut... voulez-vous lui ravir le salut éternel ? » C'est à Rome que le pécheur, dont les yeux sont enfin dessillés, ira demander le pardon de ses fautes, et ce pardon ne lui sera pas accordé. Dans ce troisième acte et dans le récit du voyage à Rome, Wagner atteint au summum de la beauté poétique, et l'on peut dire qu'en aucun autre endroit de ses œuvres ce genre de beauté n'a été dépassé. Considérée seule et dépouillée de tout ornement musical, cette page de poésie se suffit à elle-même. Ceux qui contestent encore la puissance dramatique du maître ignorent ou feignent d'ignorer des morceaux

comme celui auquel je fais allusion. Qu'importe d'ailleurs la mauvaise foi ou le parti pris en présence de productions que leur grandeur a imposées et auxquelles leur beauté a communiqué la force d'impulsion qui triomphe de tous les obstacles ! Revenons à l'œuvre dont je n'ai pas à m'écarter, et au symbole qui s'accentue avec la marche progressive de l'action dramatique. Tannhauser est allé à Rome, pécheur soumis, pour implorer le pardon du pape ; le pardon lui a été refusé et il revient ; repoussé des hommes, il va se précipiter à nouveau dans les insondables abîmes du Vénusberg. La déesse guette sa proie et l'attire à elle ; mais l'amour a veillé sur lui, le pur amour d'Élisabeth, et ce que la clémence des hommes lui a refusé, il l'obtiendra par le dévouement de la sainte. Vénus disparaît, sentant que le pécheur lui est enlevé à jamais. Le cercueil de la sainte est déposé au milieu de la scène et Tannhäuser tombe auprès d'elle, pardonné. Ainsi s'accomplit et se résout le symbole par le triomphe de l'amour sacrifié à son objet, par la victoire de l'esprit sur la chair.

La part étant faite de la beauté littéraire qui est digne de la plus haute admiration, j'arrive à l'élément musical. Je me hâte de dire qu'il y a, dans l'ensemble du drame, complète disproportion entre l'une et l'autre ; je me hâte également d'ajouter que si le maître avait vécu, il n'eût point autorisé les représentations de cette œuvre sur la scène de Bayreuth. Lorsque Wagner composa le *Tannhäuser*, il n'avait pas encore mûri ses idées, quant aux réformes qu'il devait apporter dans le drame logique en ce qui touche la fusion de la musique et de la déclamation, et s'il pouvait légitimement se vanter, dans le poème de *Tannhäuser*, de n'avoir fait aucune concession à la banalité et à la routine de la vieille formule d'opéra, certes il n'aurait pu en dire autant pour la musique. Si l'on excepte l'ouverture, qui demeure un inattaquable chef-d'œuvre et soutient la comparaison avec ce qu'il devait écrire de plus beau par la suite, si l'on excepte encore le Vénusberg et le récit du « voyage à Rome », qui font pressentir l'artiste qu'il deviendra, il faut convenir que pour le reste il ne s'écarte pas sensiblement des vieilles formules qu'il allait combattre si ardemment et dont il devait triompher avec un si éclatant succès. La plus grande partie de *Tannhäuser* est écrite dans le style habituel de l'opéra, avec des ensembles qui détonnent étrangement sous les voûtes du théâtre de Bayreuth, habituées aux magnificences de *Tris-*

tan et de *Parsifal*. Aussi je crois ne pas me tromper en disant que ces représentations de *Tannhauser* à Bayreuth n'auraient point été du goût du maître. Une seule chose arriverait à les justifier, je veux dire cette considération qu'il peut être intéressant, en présence d'un génie de l'envergure de Wagner, de connaître le point d'où il partit pour mieux voir le résultat atteint; le théâtre de Bayreuth serait alors une sorte de musée des drames wagnériens. Mais dans ce cas, pourquoi ne pas y monter aussi *Rienzi* et *le Vaisseau fantôme?* Si tel est le point de vue du comité, les représentations du *Tannhäuser* s'expliquent parfaitement. Ce n'était pas, j'imagine, celui de Richard Wagner, et voilà pourquoi je me permets d'avancer qu'en exécutant *Tannhauser* à Bayreuth, on est allé, en quelque sorte, contre l'idée que le poète-musicien s'était formée de l'institution de son théâtre.

Dans la carrière des grands artistes, il arrive une heure où les facultés créatrices ayant atteint leur plein développement, donnent naissance à des œuvres, quelquefois à une œuvre, où se trouvent contenues l'essence et la fleur même de leur génie. Variable selon la nature de chacun et les circonstances qui favorisent leur plein développement, l'âge où de tels phénomènes se produisent est tantôt la jeunesse, tantôt la maturité, quelquefois, mais plus rarement, la vieillesse... Chez les purs poètes, c'est-à-dire chez les artistes en qui les dons naturels et les facultés intuitives ont le plus de part, il est fréquent de les voir à un moment où il paraîtrait qu'on dût le moins s'y attendre, dans la première période de leur développement. Chez les musiciens, il semble par contre qu'on pourrait poser en principe une règle diamétralement opposée : c'est ainsi que Glück ne manifesta la pleine conscience de son génie musical qu'à un âge où la puissance créatrice est éteinte chez la plupart des artistes. Il en fut de même pour Beethoven, composant au seuil de la vieillesse les œuvres qui nous paraissent aujourd'hui les plus significatives de son génie. Je n'ai ici qu'à constater des faits, sans en rechercher les causes, qui pourraient être utilement déduites si je devais parler de ces illustres maîtres. Chez un artiste comme Wagner en qui la faculté poétique était doublée de la puissance musicale, le phénomène en question ne devait se produire que comme résultante d'un accord parfait, d'un équilibre

entre les moyens d'expression que la nature lui avait départis : la musique et la poésie.

L'étude précédemment faite du *Tannhäuser* vous a montré la persistance et la prédominance en lui du génie poétique : il ne devait, en effet, atteindre à la pleine conscience de son génie musical qu'à une époque de sa carrière relativement avancée, entre quarante-cinq et cinquante ans. Ce fut pour lui l'instant bien heureux, l'heure fortunée dont je vous parlais plus haut, ce fut l'époque où il composa *Tristan et Isolde.* Aussi bien est-ce là l'œuvre la plus caratéristique du maître allemand, arrivé à l'âge de son complet développement, ayant mûri sa pensée dans des créations comme celles de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* et dans des écrits où se trouvaient exposées ses idées générales sur l'art, assez sûr de son inspiration pour pouvoir s'y abandonner en toute confiance, il allait mettre la main à l'œuvre maîtresse. Ici encore il est intéressant de le citer et de faire connaître le jugement qu'il portait sur son drame, autant pour réfuter les absurdes allégations de ceux aux yeux desquels ses compositions dramatiques auraient été produites comme vérification de la valeur de ses propres théories, que pour montrer l'ardeur et la spontanéité de son âme d'artiste : « Maintenant, écrit-il, on peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques. Non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car alors j'avais oublié toute théorie. Ici encore je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et pendant la composition je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'est pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue cette spontanéité en composant mon *Tristan...* » Vous sentez dans cette fière déclaration, pleine de la conscience de l'œuvre accomplie, la flamme de l'artiste inspiré, cette émotion qui dans la main du créateur fait trembler la plume ou le pinceau, — malheur à ceux qui ne l'ont point éprouvée ! — comme vous voyez l'assurance d'un esprit maître de lui-même, qui tout en s'abandonnant à ses inspirations saura les dominer et ne dépassera pas le but qu'il s'était proposé.

Une intelligence psychologique, une âme éminemment subjective, tel était Wagner, tel il s'est montré depuis ses premières jusqu'à ses dernières productions ; tel est le secret de cet intense et ensorcelant ger-

manisme qui constitue l'apport le plus précieux de son génie. Subjectif comme poète, il l'était également comme musicien. En même temps que ces réflexions sur les rapports des différents arts avaient éveillé en lui cette haute et noble conception du théâtre sur laquelle je reviendrai, ses réflexions sur l'essence même de la musique lui avaient démontré quel devait être son véritable but. A la différence des artistes comme Berlioz, dont l'effort avait surtout consisté à faire naître des sensations plastiques à l'aide des combinaisons harmoniques, Wagner n'avait vu dans la musique qu'une puissante auxiliatrice de la poésie, commençant son rôle précisément là où la déclamation pure finissait le sien. Il devait nécessairement en venir à ce point, car tout se tient dans un cerveau, et le poète qui dans le développement littéraire de ses compositions dramatiques se plaisait à raffiner sur les situations psychologiques, comme le penseur, disciple passionné de Schopenhauer, prêtaient main-forte au musicien, qui trouvait dans le vague et l'insaisissable de la langue musicale un contrepoids naturel à ce que la langue poétique a de trop précis et de trop fixe : « Je me plongeai ici, écrit Wagner, dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde je vis s'épanouir sa forme extérieure. La vie et la mort, l'importance et l'existence du monde extérieur, tout ici dépend uniquement des mouvements intérieurs de l'âme. L'action qui vient à s'accomplir dépend d'une seule cause, de l'âme qui la provoque, et cette action éclate au jour telle que l'âme s'en est formé l'image dans ses rêves. » Ces lignes pourraient servir d'épigraphe à *Tristan et Isolde :* elles en indiquent à la fois l'origine et le but.

Ce fut ainsi, dans un complet désintéressement de ce qui n'était pas son art, dans une entière absorption de l'être par la personnalité de ses héros que Wagner se livra à la composition de son *Tristan*. Quelles meilleures conditions pouvaient exister pour un pareil sujet, quelles autres conditions plus favorables à la naissance de l'enthousiasme poétique, comme aussi à l'assimilation parfaite des situations psychologiques ? Telle est en définitive l'attitude de tous les « subjectifs » par rapport à leurs créations, et l'on peut dire que Wagner se trouvait vis-à-vis de ses héros dans le même état d'âme que Tristan et Isolde vis-à-vis du monde extérieur.

Jamais dans la conception d'une œuvre d'art le sentiment d'amour

ne se révéla si dominateur ni si abondant ; jamais dans le développement il ne revêtit à ce point le caractère de fatalité qui en fait la force maîtresse et aveugle du monde; jamais enfin dans l'exécution il n'atteignit à cette intensité d'émotion qu'éprouve toute âme vibrante à la représentation de *Tristan*. C'est un envahissement de l'être par la puissance de la suggestion artistique, et lorsque tout vient ainsi concourir à la magnificence de l'effet : pensée une et profonde à la base de l'œuvre, grandeur et beauté du développement poétique, intensité du développement musical, enfin perfection des moyens aussi satisfaisante que l'esprit le plus délicat peut la souhaiter, on est en droit de se demander si l'on ne se trouve pas en présence des limites extrêmes de l'émotion esthétique. J'aurai à revenir sur les moyens de « mise en œuvre », je m'en tiens pour l'instant au drame lui-même. Ici, comme à l'origine de toutes les conceptions du maître, nous trouvons le « symbole ». Cette force aveugle et dominatrice du monde que les hommes ont appelée amour, Wagner l'explique et la rend sensible par l'intervention du « philtre » jouant le rôle de cause initiale, de point de départ de l'action dramatique et de tous les développements qu'elle comporte. Lorsque Isolde, conduite par Tristan en Cornouailles et promise à l'union détestée du roi Marke, boit avec Tristan la coupe qui contient le philtre d'amour substitué au breuvage de mort, subit et frénétique se révèle l'envahissement de leur âme par le délice de la passion. On sent dès lors qu'il n'y aura plus pour eux d'autre raison de vivre que l'assouvissance de cette passion, et qu'une fois disparue cette raison d'exister, leur destin les précipitera au néant avec la rigueur implacable qui les avait poussés dans les bras l'un de l'autre « : Mon cœur bouillonne et s'élève ; tous mes sens frémissent de plaisir. Rapides floraisons des tendres désirs, céleste flamme des langueurs d'amour, délice qui déborde en mon sein ! Isolde, Tristan ! Tristan, Isolde ! affranchi du monde, je te possède donc, toi qui seule remplis mon âme, suprême volupté d'amour. »

Séparée de Tristan par la lumière du jour, qui seule retarde le bienheureux instant de leur union, Isolde appelle avec ardeur les ténèbres de la nuit, à la faveur desquelles ils confondront leur être dans un profond embrassement. Je ne sache pas qu'en aucune création l'amour complet avec ses ardeurs idéales et ses élans physiques, la passion exclusive de tout autre mobile avec ses appétitions spirituelles

et ses étreintes ait atteint à une pareille puissance de réalisation. Désirs du cœur, postulations de l'âme, frissons de la chair aspirant aux suprêmes voluptés, tout est rendu dans cette extraordinaire scène d'amour, où la musique et la poésie, atteignant au plus haut point de leurs moyens d'expression, se confondent pour plonger l'esprit dans une émotion si troublante qu'il n'en est pas d'analogue. A un semblable moment, on est comme arraché à la terre et transporté dans une région idéale, domaine de cet « absolu » dans l'amour que notre intelligence peut concevoir en certaines heures de béatitude spirituelle, mais que nos faibles sens sont impuissants à étreindre. La faculté d'enthousiasme est décuplée par la double suggestion poétique et musicale, et les larmes qui viennent au bord des yeux, hommage sacré du spectateur au poète, soulagent le cœur oppressé de tendresse et d'amour. Aux âmes sensibles qui ont connu ces jouissances, que puis-je faire autre chose que réveiller en elles un inoubliable souvenir? Pour les autres je me contenterai de détacher de cette scène une exquise page de poésie qui pourrait se suffire à elle-même en vertu de sa beauté littéraire, et qui pourtant, séparée de l'ensemble du drame et de la musique lui communiquant son caractère d'infinité, m'apparaît comme un fragment décoloré d'une œuvre complète : « Descends sur nous, nuit de l'amour. Donne-moi l'oubli de la vie; recueille-moi dans ton sein ; affranchis-moi de l'univers, voici que s'éteignent les dernières lumières. Ce que nous avons pensé, ce que nous avons cru voir, les souvenirs et les images des choses, les restes de l'illusion, l'auguste pressentiment des saintes ténèbres éteint tout cela en nous affranchissant du monde. Dès que le soleil s'est retiré dans notre sein, les étoiles de la félicité épandent leur riante lumière. Doucement enveloppé par la magie, fondu par le feu suave de tes yeux, mon cœur sur ton cœur, mes lèvres sur tes lèvres, unis par un même soufle, mon regard s'éteint aveuglé par la volupté, le monde et ses fascinations pâlissent, le monde que le jour éclaire de sa lueur trompeuse, le monde spectre décevant que le jour place devant moi ! Et c'est moi-même qui suis le monde ! Vie sainte d'amour, auguste créature de volupté, désirs délicieux de l'éternel sommeil sans apparence et sans réveil ! »

Les plus profondes d'entre les œuvres d'art reposent sur le sentiment de la douleur, et il serait aisé, en remontant des créations du

drame antique à celles du drame moderne à travers l'œuvre de Shakespeare, de montrer que les littératures n'ont été en quelque sorte qu'un immense martyrologe de l'humanité. Presque toutes les grandes destinées ont abouti à une fin tragique, et la poésie, dont le rôle ici-bas est de communiquer une vie immortelle à la beauté, n'est jamais si haute qu'en revêtant ces destinées de sa splendide parure. Née au moyen âge, la légende de *Tristan* n'échappe pas à la loi commune, disons mieux, elle en est la souveraine affirmation. Fidélité à l'amour jusque dans la mort, telle est la signification de cette légende que le maître allemand a détachée des antiques recueils où elle dormait ensevelie, pour lui donner une vie nouvelle et la rajeunir à tout jamais au contact de son génie. Les plus hautes facultés esthétiques ont été mises en jeu pour atteindre à ce but : idéalisme de la conception, réalisme de l'exécution. La première domine l'œuvre entière; quant à la seconde, manifeste et sensible durant les deux premiers actes, elle n'éclate nulle part avec une si saisissante intensité qu'au troisième, alors que Tristan, blessé et séparé d'Isolde, agonise sous la double torture physique et morale. Ç'a été peut-être la marque la plus significative du génie novateur de Richard Wagner, ce sera nous n'en doutons point, un de ses plus grands titres de gloire aux yeux de la postérité, quand elle le jugera avec le recul nécessaire pour pouvoir formuler une appréciation définitive sur son œuvre, que d'avoir atteint à une telle puissance expressive dans la douleur, par la combinaison du son et de la parole. Je voudrais éviter tout ce qui de près ou de loin pourrait ressembler à une explication technique, persuadé que toute critique conçue dans un autre esprit est une critique mort-née et condamnée par avance; pourtant je dois formuler cette idée, car elle résume le caractère de ce troisième acte. Là est le secret de cette angoisse poignante, de cette douleur qui envahit l'âme et lui communique une impression presque pénible, tant elle est intense. Wagner dans cette scène est arrivé à l'extrême limite du réalisme; un pas de plus et nous sortions du domaine de l'art. Il a su s'y tenir et nous lui devons la plus haute volupté esthétique. Hélas ! quelles paroles pourraient dire la beauté souveraine de cette musique ardente et despotique, qui tantôt vous ravit comme une caresse, tantôt vous secoue comme un sanglot !

La marque distinctive des génies de race est l'universalité, ce pouvoir suprême de refléter en leurs créations artistiques l'infinie diversité des sensations éprouvées, et correspondant à la complexité non moins infinie de la vie. L'universalité, Wagner l'eut au plus haut point : ceci nous conduit à sa dernière production, *Parsifal*. Le maître allemand connut cette rare fortune, ayant édifié l'œuvre où sont inscrits les noms de *Tristan* et de la *Tétralogie*, de conserver, à l'âge où diminuent les facultés créatrices, un génie assez intact pour nous laisser en quelque sorte le testament de ce génie dans un dernier ouvrage empreint du plus haut caractère religieux. Fortune étrange qui, dans ses dernières années, après une existence de lutte et de combat, allait lui permettre de s'affirmer une fois suprême, mais alors dans le repos et la tranquillité, avec cette majesté sereine qui demeure la note caractéristique de cette œuvre depuis son début jusqu'à sa conclusion.

Aucune production artistique mieux que celle-là ne laisse l'esprit sur une impression de noblesse et de sérénité religieuse. Loin des formules établies, loin des dogmes qui limitent les croyances en leur imposant le cadre étroit qu'elles ne sauraient briser sans impiété, l'âme se meut ici dans une sphère supérieure où, ne conservant de la forme religieuse que sa haute signification symbolique, elle atteint par la puissance du sentiment et de l'art à la plus pure émotion. Si l'on en croit certains biographes, à l'époque où Wagner conçut son *Parsifal*, ou du moins à l'époque où il se trouva dans l'état d'esprit qui devait lui imposer comme une nécessité la création d'une œuvre ayant le caractère religieux, il songea d'abord à l'histoire sacrée de Jésus ; mais les obstacles auxquels il pensa qu'il serait en butte, la crainte de choquer certains sentiments qui, pour être étroits, n'en sont pas moins respectables, le détournèrent de cette première idée. Je n'en crois rien pour ma part : lorsque Wagner méditait cette création, il avait atteint à la plus haute maîtrise, non seulement comme poète et musicien, mais encore comme penseur et comme critique. Ses vues d'ensemble sur la vie et sur l'art durent l'éloigner bien vite de ce premier projet en lui montrant les dangers d'une limitation trop précise et en lui faisant voir par contre les avantages du sujet auquel il devait définitivement s'arrêter. A l'exemple de tous les esprits de culture supérieure, dans les formes religieuses dont l'esprit humain

s'est plu à revêtir son besoin d'idéal, Wagner ne pouvait voir que leur signification symbolique, et la seule chose qui lui importait c'était cette signification. Le plus favorable sujet devait donc être celui qui, tenant par des liens étroits à la plus haute manifestation religieuse de l'humanité, en demeurerait pourtant assez indépendant pour que l'esprit du poète eût toute liberté de s'y mouvoir à sa guise ; tel était *Parsifal*.

Dans le domaine du Grâl à Monsalvat vit une corporation de purs chevaliers conservant les reliques sacrées de Jésus, la coupe dans laquelle il but le jour de la Cène et où fut recueilli le sang divin qui coula sur la croix, et la lance qui versa ce sang. Astreints à la prière et à la chasteté, ces chevaliers « marchent sur des sentiers qu'aucun pécheur ne foule, et seul le pur chrétien a la faveur de s'unir à eux, fortifié par les grâces merveilleuses qui garantissent des plus grands périls ». Leur roi Amfortas n'a pas obéi aux observances de l'ordre et s'est laissé séduire par la beauté d'une femme. Il a commis le péché de la chair, et la lance dont il avait la garde lui a été ravie ; une blessure lui déchire le flanc, blessure dont il ne peut se guérir ; et les chevaliers atteints dans leur honneur se lamentent sur la perte de l'arme sacrée. Pourtant une vision céleste est apparue au roi malade, et il a entendu ces paroles qui contiennent la promesse du pardon et du salut : « Attends l'homme pur, l'esprit simple qui sera ton sauveur, éclairé par la pitié. » C'est Parsifal que désigne la voix mystérieuse : ces quelques lignes suffisent à faire toucher du doigt les points de contact qai existent entre ce sujet de *Parsifal* et l'histoire de Jésus. L'œuvre de Wagner est toute pénétrée de cette onction et de cette douce sérénité qui a communiqué à la religion du Christ son charme pénétrant.

Parsifal nous est montré, dès le début du poème, avec toute l'inconscience et l'enfantine ignorance de l'être primitif s'éveillant à la vie : il blesse un cygne dans le bois du Grâl et ne comprend pas ce qu'il a fait. Il assiste à la célébration du repas sacré répété en souvenir de la Cène dans laquelle le Sauveur partagea entre ses disciples le pain et le vin, emblèmes de son corps et de son sang ; il entend les lamentations d'Amfortas, qui, pénétré de la grandeur de sa faute et comprenant son indignité, se refuse à découvrir le Grâl et à célébrer l'office : et lorsque Gurnemanz lui demande s'il sait ce qu'il a vu,

il répond en tournant la tête. Voici pourtant que commencent ses épreuves : par le pouvoir du magicien Klingsor, il est transporté dans un jardin enchanté, livré aux séductions d'un groupe de jeunes filles qui l'entourent et le pressent, se disputant ses premières caresses. Cette scène est merveilleuse de grâce et de fraîcheur, et si l'on songe qu'elle a été composée par le maître au seuil de la vieillesse, on ne peut s'empêcher d'y voir une confirmation nouvelle de cette vérité, démontrée par d'illustres exemples, à savoir que certains génies échappent en quelque sorte aux lois habituelles de développement qui nous régissent, et conservent jusqu'à la fin, par un privilège unique, la jeunesse de leurs inspirations. Aux jeunes filles succède Kundry, la suprême ressource du magicien : elle lui conte son enfance, les douleurs de sa mère et comme celle-ci le berçait en contemplant ses traits chéris. Plein d'émotion, Parsifal s'approche de Kundry qui murmure à son oreille des promesses de bonheur, entourant de son bras la tête du jeune homme : « La faute cesse par l'aveu du repentir. La confession répare la folie. Apprends à connaître l'amour qui captivait Gamuret lorsque Herzeleide l'enlaçait passionnément. Celle qui t'a donné ton âme et ton corps t'offre aujourd'hui, comme dernière bénédiction maternelle, la passion qui fait céder la mort et la folie dans le premier baiser d'amour. » En prononçant ces troublantes paroles, Kundry enlace Parsifal et dépose un long baiser sur ses lèvres ; mais tout à coup il se lève en proie à la plus profonde agitation, et pressant violemment ses mains contre son cœur ; il s'écrie : « Amfortas ! la blessure ! » Le charme est rompu ; il échappe aux pièges de la séductrice ; sa mission lui est révélée, et, malgré les supplications de Kundry, il repousse ses caresses et s'arrache à ses embrassements. Klingsor survient, lançant l'arme sacrée sur Parsifal ; l'arme s'arrête au-dessus de sa tête ; il la saisit et la tient en croix, s'écriant : « Avec ce signe je viendrai à bout de ta sorcellerie. Je fermerai la blessure ouverte. Je précipiterai ta vaine magnificence dans la ruine et le néant. Tu sais maintenant où tu me trouveras. »

Avec le troisième acte reparaît et se continue sans interruption jusqu'à la fin le caractère religieux de l'œuvre. Cet acte n'est que l'affirmation et le développement du symbole exprimé déjà dans les deux scènes du premier; mais maintenant Parsifal est pleinement conscient de la grandeur de sa mission. Kundry, péche-

resse repentante, se prosterne à ses pieds dans l'attitude de Madeleine aux pieds de Jésus ; elle implore le pardon, embrassant les genoux du nouveau sauveur; elle détache la cotte de mailles du chevalier, défait ses jambières, lave pieusement ses pieds et, après les avoir oints du baume sacré, les essuie avec ses longs cheveux. Parsifal dépose sur son front le baiser de pardon et de paix. C'est alors que commence la scène du temple, dans laquelle le « mystère » arrive à son plus haut caractère religieux. Cette scène est inséparable de celle du premier acte et forme avec elle la partie capitale de l'œuvre, celle où le symbole se manifeste et se résout. Je disais plus haut, en parlant de *Tristan*, que toutes les grandes créations d'art reposaient sur le sentiment de la douleur et sur la contemplation poétique de ce sentiment, et j'ajoutais que ce serait peut-être, aux yeux de la postérité, la gloire la plus haute de Wagner d'avoir atteint dans son expression à l'intensité que l'on sait. Il faudrait le répéter à propos de *Parsifal* et pour caractériser le personnage d'Amfortas dont la blessure toujours saignante n'est que le signe extérieur d'une souffrance arrivée à son apogée. La douleur d'Amfortas est aussi poignante que celle de Tristan, mais l'expression en est moins physique et sa signification symbolique se réfère à une cause essentiellement morale, la torture de l'âme ravagée par le remords et sentant peser sur elle une faute dont elle comprend la grandeur sans pouvoir la racheter. Parsifal arrive alors et prononce les paroles de pardon.

Ainsi l'idée de faute et de rédemption est à la base de l'œuvre, comme dans *Tannhäuser*, car c'est de *Tannhäuser* que l'on pourrait le mieux rapprocher *Parsifal* au point de vue poétique. Combien il est intéressant de voir, à trente années de distance, la marche de l'esprit du maître et l'évolution de son génie ! Tout contribue à faire de *Parsifal* une rare merveille : idée religieuse constamment élevée, développement poétique et musical en entière et absolue corrélation, la musique surtout atteignant au plus haut degré de noblesse et de majesté. L'effet produit par l'union des chœurs avec la partie symphonique dans les scènes religieuses est indicible.

Il ne fallait rien moins que la toute-puissante hardiesse du génie pour transporter au théâtre un sujet qui se confond avec ce que la piété humaine adore depuis des siècles comme la plus pure manifestation de l'esprit religieux. Il ne fallait aussi rien moins que la toute-

puissante suprématie du génie pour traiter ce sujet de telle sorte que l'âme la plus pieuse, dans le sens élevé du mot, non seulement n'y trouvât rien à reprendre, mais en sortît plus édifiée que jamais et plus respectueuse de l' « Idéal », cette forme supérieure de l'instinct religieux, qui a survécu à toutes ses manifestations transitoires et ne finira qu'avec l'humanité.

(*A suivre.*) PAUL FLAT.





PAYS DE FRANCE

LA SAINTE-BAUME



Nous n'avions pu que traverser la Provence, au retour d'Espagne en août. Mais les vagues des mers latines, les horizons entrevus laissent un désir et un rêve qui devaient nous y ramener. Quelques mois du printemps, passés dans un nid sur l'ourlet rocheux de la côte, entre Hyères et Toulon, le temps de vivre un roman éternel et d'en écrire un autre, sans doute infiniment moins durable, et déjà le bruissement des marronniers parisiens fleuris pour les fêtes de mai semblait rappeler les vagabonds.

La montagne des Oiseaux, le rivage de Carqueiranne n'étaient qu'une gerbe de fleurs quand les deux pesants limoniers entraînèrent loin du rivage une petite muse nomade et un poète bohémien. Il y a dans les chaînes rocheuses qui sillonnent le Var, il se cache, au bout des presqu'îles où se perd le Rhône, deux pèlerinages d'amour : Magdeleine à la Sainte-Baume, Mireille aux Saintes-de-la-Mer devaient attirer les artistes errant au gré de leur caprice. Marseille nous reçut, encore dépaysés les premières heures au milieu de son fracas qui succédait si durement au murmure des pins-laryx, nos seuls voisins à la bastide des Salettes. Toute la nuit, sous l'hôtel Noailles, ce fut

les crieurs du *Petit Journal* et autres *Petit Var;* le jour, la Corniche rouvrait son éblouissante féerie, et les soupers à la Réserve nous montraient le soleil sanglant qui s'abîmait vers les Martigues, en étalant sur tout le ciel, comme un voile épais déroulé pour couvrir la mer violette, une vapeur mauve et dorée.

Puis, le chemin nous dirigea vers les terres, presque bizarres devant des yeux accoutumés depuis tant de jours à découvrir le flot mouvant au bout de leurs regards ; c'était la fête des collines pourprées et des crêtes rocheuses qui vont s'étageant, se pressant, perpendiculaires au Rhône et parallèles à la mer. Sous un crépuscule vermeil et bientôt sous une nuit claire et solennelle où tous les astres étincelaient et fourmillaient, nous montions vers Saint-Maximin, par une de ces voies locales, aux trains rares et lents, tracées à travers de petites villes semées par les campagnes larges. Des chaînes dentelées traînaient leurs saillies sombres ou grises sur le ciel plus clair, et c'était la montagne de Sainte-Victoire dominant les plaines, formant comme le cirque où les Romains égorgèrent jadis les Cimbres, Colysée de granit, énorme arène que le fer du vainqueur ferma ; cette route Aurélienne, la grande voie des anciens peuples, notre voie moderne la suit, mais les voyages plus rapides l'ont délaissée : la grande ligne des rails étincelants où courent les files emportées des voitures pour Nice ou pour l'Italie, s'est dessinée bien loin, là-bas, sur les rivages de la mer bruissante ou dans les premières ondulations des Maurettes couvertes de pins maritimes.

Cette cuve de terrains plats, enserrés par des pics pierreux, est un réservoir électrique, et les orages sont fréquents dans la contrée ; il s'en prépare un cette nuit, le ciel peu à peu devient d'encre et le seul fanal de la gare nous éclaire à Saint-Maximin. Tandis que le train poursuit vers Brignoles, notre patache dévale à fond de train la route qui mène jusqu'à la bourgade ; un bruit de fontaine murmure sur la grand'place ensommeillée, où les chevaux haltent d'eux-mêmes. L'hôtellerie est disposée au coin des chemins, sur le passage de l'ancienne route, unique autrefois. C'est alors, un vaste logis aux corridors inextricables, éclairé par des quinquets grêles ; et, de salle en salle, passant les greniers où l'on danse et les réfectoires aux poutres apparentes, le long de rampes forgées et de noires solives, on parvient dans une chambre qui dut héberger dans les mêmes cour-

tines, il y a deux siècles, la suite d'Anne d'Autriche. En deux renfoncements des murs, deux lits sont dressés : un troisième trône au milieu du carrelage, sous des rideaux et des couettes qui viennent de redevenir vierges dans le blanchissage annuel. Une odeur de lavande lutte contre un ragoût indéfinissable dont la pointe aigre nous sera tout à l'heure expliquée par les bruits souterrains de la chambrée. La haute cuisine ravive son foyer, on soupe ; et demain, à l'aube pointante, il est dit qu'une voiture sera là pour les pèlerins. Les chevaux qui la traîneront habitent sous la chambre, et c'est le secret du parfum singulier qui l'emplissait. On les entend frapper le sol, tirer leur corde au râtelier. Vers minuit, un crépitement de grêle, et des appels cuivrés : c'est un troupeau qui passe, les bergers sonnant dans leurs cornes, pour rallier leurs ouailles. Avant le matin, des rouliers font résonner tout le vieux gîte. Puis, les contrevents entr'ouverts laissent blanchir les rideaux longs. Un piétinement de chevaux commence. Et les vitres s'ouvrant à notre chambre font savoir que les voyageurs vont descendre. Le soleil est tout à fait clair, la route sèche de rosée, quand le cocher prend ses deux bêtes en main et tourne devant la haute église de Saint-Maximin. La montée légère bifurque vers les montagnes aperçues, toutes bleues, puis tachées d'aurore, et l'on passe au pied d'un ancien calvaire en pierre grise, sorte de lanterne fruste qui porte au sommet une image de Madeleine ravie vers le ciel par des anges.

Tout ce pays est le domaine de la Légende Dorée. Etrangement harmonieux, avec ses bocages de pins odorants dressés sur la mousse parfumée des thyms, des fenouils et des serpolets, dans le calme de ses lumineuses vallées, sous l'austérité de ses roches abruptes aux fanstastiques amoncellements, il rappelle les étapes ou les retraites des premiers apôtres : partis de Saint-Maximin, nous arrivons avec le soleil qui s'élève à Saint-Zacharie, où descend une ravine de hêtraies qui mène aux bords d'un ruisseau virgilien, bordé de saules, de platanes et de lauriers. L'antique bourgade conventuelle est aussi toute ruisselante de sources fraîches qui jaillissent dans des auges en pierre vive, frangées de parnassies, de mousses, couronnées de grêles fougères.

Jusqu'ici, ce fut une route que froissaient nos roues. Maintenant, un sentier commence, rocailleux, bizarre et charmant. Sous le soleil

qui frappe ferme, une glissade, la première de la journée, nous fait dévaler dans une combe où saute un torrent, et qui montre sur ses pentes les feux de broussailles allumés par les chemineaux et les bûcherons, des essaims de papillons sylvestres tournent lentement dans ces taillis où se perdrait le Chaperon-Rouge. Le sable, entre la pierraille grise, est couleur d'ocre et de sang. Des plis sinueux se contournent si follement, en ce ravin, que la lumière varie sans cesse, et qu'il n'est pas possible de savoir si l'on fait route vers la montagne de la Sainte-Baume ou si l'on fait face un moment, au bourg tout à l'heure quitté. De temps à autre, cependant, nous l'apercevons un peu plus distincte, la montagne haute : elle semble depuis le matin reculer sur notre horizon, comme une vision magique. Nous entrevoyions, au départ, la façade escarpée et nette qu'elle dessine sur le ciel ensoleillé, l'on voyait même les deux taches blanches qui sont, au pied de la noire forêt, un monastère, et, au-dessus de la lisière, sur le flanc de la roche, la grotte même et l'oratoire. Depuis que nous allons toujours trottant, descendant et montant, il semble que l'abrupte arête reste aussi loin, et pas moins hautes les deux petites masses blanches.

Bientôt, ce n'est guère que montée continue et dure. Au milieu de genévriers, de houx et d'épines-vinettes, d'aubépines parées de fleurs comme pour quelque Notre-Dame-des-Épines-fleuries, l'attelage grimpe d'ahan, tandis qu'à droite, à gauche, s'ouvrent les échappées radieuses sur la Provence et la vallée lointaine du Rhône, sur les pays de Nans, Brignoles et Carnoules, nimbés de rayons, ouatés de brumes éparses, hérissés de bois et de rocs. Toute la campagne est fleurie, de plus rares fleurs à mesure que la route monte plus haut : la voiture s'emplit de gerbes où s'élance la svelte asphodèle, où foisonne le mystérieux sceau de Salomon, de tulipes aussi, mêlées au narcisse des poètes ; les ancolies et l'hépatique, encore des fleurs de missel, naturelle parure des lieux hantés par la sainte exquise parmi toutes les autres puisqu'elle fut la plus divine entre les femmes. Sur ce plateau, sur ce Plan-d'Aups, la voiture, après les rocailles, trouve une molle couche d'herbe et d'argile élastique, et part à l'allure des laissez-courre. C'est avec ce train triomphal qu'elle gagne le monastère d'où les pèlerins s'acheminent à pied vers la haute *Baumo*, la Balme, — la grotte, pour dire le nom français au lieu du mot provençal ou celtique.

La relique la plus miraculeuse de la contrée, c'est la forêt où nous allons par un petit chemin tracé à travers l'enclos du couvent, puis, la lourde porte franchie, entre deux haies vives. Tous ceux qui, des Druides au Tasse, et de Virgile à Chateaubriand, rêvèrent quelque bois sacré, l'asile des surnaturels mystères, des dieux ou des mages, venaient ici vivre leur songe. Une forêt du moyen âge, intacte, est devant nous (1). Du moins est-il sûr que les ordonnances de Louis IX avaient rendus inviolables les bois où nous allons entrer. La hâtive brutalité de la bourgeoisie devenue souveraine y porta la main, vers le crépuscule du dernier siècle ; mais, quelques arbres abattus pour des besoins mal définis, on s'aperçut comment les routes étaient nulles, le transport des victimes absolument impossible ; la souveraineté même du peuple ne pouvait faire le miracle de descendre sans voie ni moyens les ifs et les chênes, et l'âpreté de la montagne en sauva le plus beau trésor. Tapissée de mousses épaisses, buissonnant d'herbes entrelacées et de lianes fleuries, la vaste forêt qui jadis s'est étendue jusqu'à Toulon, revêt encore de ses pans onduleux la base du mont. Manteau royal, manteau mystique, fait de feuillées et de ramures parfumées et sombres. Le rouvre, l'if géant y forment des asiles noirs où le soleil filtre par place en éclaboussant le sol rude. Plus loin un peu, c'est la hêtraie au moelleux terreau, sanctuaire aux dômes lustrés, colonnade pâle et vermeille suivant les replis du terrain et le glissement des lumières. Le peuple charmant des fleurettes sylvestres et des graminées a recouvert les places rares où le taillis a pu pousser quand s'est affaissé de vieillesse un arbre de six à huit siècles.

La nature, toujours semblable à ses perfections premières, a poursuivi son œuvre lente dans ces bois où les apôtres, les pèlerins des anciens temps ont peut-être foulé le germe des chênes aujourd'hui dressés dans la brise et sur l'horizon. Cette forêt de légende est aussi bien une forêt païenne : les daphnés y croissent, lauriers des nymphes et des dieux, faits pour couronner les poètes, et des lits d'herbages y semblent foulés par les pieds d'Artémis, ou froissés par les Oréades.

(1) Ceci est si peu suspect d'enthousiaste éloge, que l'érudit historien des *Forêts de la Gaule et de l'ancienne France*, Alfred Maury, l'a confirmé par avance. *Cf.* p. 385.

C'est ici que passa, voici deux mille années tantôt, Myriem de Magdala, devenue pour les âges prochains sainte Marie-Magdelaine. Son apostolat accompli dans le fracas de Marseille, elle cherchait la solitude pour y mieux retrouver l'image de celui qui avait chassé les sept démons de sa chair livrée « à toutes délices », et lorsque sa marche foulait les pentes dernières de la forêt, voici que l'asile était proche, l'ermitage allait apparaître.

Où Madelaine fut jusqu'aux dernier abois,
Cette biche blessée étant morte en ce bois (1).

C'est à quelque pas de la marge la plus haute de la forêt que, suivant le verset biblique (Job. 24. 21.), « l'Éternel lui donna le lieu de sa pénitence ». Mais les paroles fleuries de la Légende Dorée s'inscrivent à souhait dans un tel paysage : « Madeleine, rapporte Jacques de Voragine, étant avide de se consacrer à la contemplation, se retira sur une montagne escarpée, et demeura trente années dans un lieu qu'avaient préparé les mains des anges... » Et comme un prêtre l'avait vue dans l'heure du ravissement vers le ciel, et l'interrogeait avec la vénération séante, elle lui répondait : « C'est moi... qui vis ici ignorée des hommes, et chaque jour je suis portée au ciel, ainsi que tu l'as vu, par les mains des anges, et j'entends les concerts des légions célestes. »

Les fleurs suaves d'une tillaie colossale sèment le rocheux sentier où débouche la clairière, et qui monte du village de Nans, coupant la forêt en écharpe, tandis que nous venions à pic, perdus à travers les couverts. D'illustres caravanes ont écorché les rocailles frustes de ce chemin; le sénéchal de Joinville nous a gardé la mémoire de la visite que Louis IX a faite à la Baume, lors du retour de sa première croisade : « Li roys se parti de Yeres,... et s'en vint par la contée de Provence jusques là où l'on disoit que li cors à Magdeleinne gisoit ; et fumes en une voute de roche mout haute, là où l'on disoit que la Magdeleinne avoit esté en hermitaige (2)». Elle devait, certes, sembler « mout haute » au brave sénéchal, plus coutumier des taupinières

(1) *La Madelaine au désert de la Sainte-Baume en Provence*, poème spirituel et chrétien, par le P. Pierre de St. Louis, religieux carme de la Province de Provence. A Lyon, chez J.-B. et N. de Ville, rue Mercière, à la Science. M.DCC.

(2) *Joinville*, éd. Didot (1874), p. 363-364, CXXXIV, § 663.

champenoises, cette roche du Saint-Pilon, où la grotte sainte s'excave. Dressant à pleine racine et d'emblée plus de mille mètres au-dessus de la mer, la masse de calcaire gris pointe comme une tour, après s'être flanquée de bastions formidables. Ici, tout près d'arriver à la Baume, on est déjà plus qu'au delà de huit cents mètres, sur cette paroi que visite durant peu de jours dans l'année, le grand soleil de la Provence.

Une porte coupe la voie, elle est surmontée de l'écu fleurdelysé des comtes de Provence, d'azur, dit le blason, semé de France, au lambel de gueules. L'azur et le lambel de gueules sont effacés : les lys demeurent, dressant leur hampe sur la route où passèrent tant de royaux cortèges. Vers la grotte, en effet, et vers le couvent resserré et comme collé sur la roche ne s'acheminaient pas seulement les rois provençaux et troubadours comme René d'Anjou, les saints rois comme Louis IX. Même lorsque le moyen âge eut donné, durant le XIIIe siècle, sa fleur la plus rare, sous la Renaissance, Henri II passait à la Baume, et, toujours soucieux des beautés forestières, mettait à l'entrée du bois sacré l'armoirie royale, accotée de bâtons en sautoir, avec les mots impérieux « sauvegarde du roy ». Les ruines d'une chapelle gardent encore les piédouches et les colonnettes ornées précieusement par une époque où la pierre fut aussi souple à ciseler que le métal, aussi subtile à denteler que le fil de lin ou de soie.

Auparavant même, Louis XI avait daté déjà du Plessis-lès-Tours les lettres patentes consacrant « de VII à VIII mille livres en esdifices, reparation, et entretènement de l'eglise dudit Sainct-Maximin et de la Baulme » (1), qu'il avait visités dans les temps où son incomplète couronne de Dauphin pesait tant à son front. Comme Madame Anne de Bretagne, François Ier avait voulu rendre visite à ce lieu saint : il y vint, la première fois, après Marignan, et donnait, à Saint-Maximin même, l'ordre de « réparer la sainte Baume où la benoiste Madelène faisoit sa pénitence ». Quand la venue de Catherine de Médicis fiancée à Henri d'Orléans le ramena vers la Provence, il reprenait encore un coup la route du pèlerinage, pour confirmer les anciennes donations du roi René, pour remettre en vigueur les lois protectrices de la forêt, que son fils et ses petits-fils, veneurs et forestiers insignes, ne devaient

(1) Archives du couvent de Saint-Maximin.

pas laisser déchoir (1). Et, depuis le maréchal de Boucicaut jusqu'à Louis XIV, qui fut le dernier roi pèlerin, les grands seigneurs avec le duc de Nevers, Charles de Gonzague de Clèves, les poètes comme Pétrarque, venaient à la grotte, laissant une lampe d'argent, ou quelque inscription cadencée. Les derniers cortèges sans doute furent ceux des campagnons du tour de France : après le nécessaire voyage à travers le pays selon les étapes régulières et les haltes imposées, ils s'en venaient en processions solennelles poser au pied de l'autel, dans la grotte, leurs hautes cannes enrubannées aux couleurs des villes parcourues.

Maintenant, à part les artistes clairsemés ou quelques dévots plus rares encore, qui viennent de loin et restent peu, le pèlerinage n'a plus que la clientèle locale, paysans ou petits bourgeois des environs. C'est ici que le Jean-des-Figues de Paul Arène, — cet Alphonse Daudet avant la lettre (peut-être même avant les *Lettres de mon moulin*), — nous conte comment s'est mariée une fois de plus sa maîtresse bohémienne : « C'est à la Sainte-Baume que la chose se passa..... Il y vient tous les ans des pèlerins en grand nombre, et des bohémiens autant que de pèlerins. » Grâce à notre bonne étoile, il n'y a meshuy de pèlerins ni de bohémiens que nous. Une terrasse est juchée sous l'abri de la roche, auprès des maisonnettes qui sont le monastère où demeurent quelques religieux Dominicains ; elle n'est séparée du roc et du précipice que par un petit mur en pierres sèches au bas duquel se continue le sentier vers le Saint-Pilon. La grotte même est vaste et sombre, ornée d'autels, dallée et close par des grilles comme une église : des sources suintent de la voûte irrégulière, verdissant le pavé, mettant dans ce creux où jamais le soleil ne vient, une haleine froide et meurtrière.

Les objets du culte ne sont point antiques ni curieux : la Ligue calviniste et la Révolution n'ont pas omis de gravir jusqu'à la retraite du grand rocher. Même plus haut encore, c'est une ruine qui marque le sommet du mont, le Pilon ou Pilier, planté droit et roide tel qu'un donjon de pierre vive par-dessus toutes les assises et les autres créneaux des roches. Le sentier seul, étroit et rude, se colle aux circuits du rocher, et comme un serpent étreindrait un tronc d'arbre,

(1) Arch. ibid. — Faillon, man. inéd. II, 1410-1431.

rampe jusqu'au faîte, enroulé dans les interstices et parmi les rugosités. De là-haut, la mer s'aperçoit, bruissante de lumière comme si toutes les élytres mordorées d'insectes en passage étaient venues poudrer ses vagues. De molles nuées vont, se forment ou s'effrangent, cachant les terres entre la Méditerranée et notre montagne, si bien qu'on pourrait croire la roche baignée à son pied par le flot, telle qu'un castel par l'eau des douves. Puis les voiles se déchirent, les Maures, l'Esterel, et jusqu'aux lointaines montagnes des Alpes Pennines montrant l'échancrure des cols et les cornes d'argent des glaciers, les chaînes, blondes de soleil ou bleuies par l'ombre, apparaissent. Le rude pays, en arrière, les crénelures de calcaire et de granit, jusqu'au Ventoux, jusqu'au Dauphiné, font des murailles qui s'en vont dévaler là-bas vers le Rhône, dans la Crau plate et nue, sur la Camargue verdoyante où nous irons dans quelques jours, et, enfin, bien loin, se relèvent les premières vagues des cimes qui deviennent les Cévennes et commencent les Pyrénées.

C'est vers le Saint-Puy que « les anges enlevaient Madeleine dans leurs bras, et la berçaient sept fois tous les jours, dans l'air, sur les vallons » (1). Le poète qui restera tout ensemble le Théocrite et l'Homère de la Provence, Mistral nous dit que les oiseaux venaient nicher au Saint-Pilon pour se faire bénir de la sainte. Ils se sont envolés sans doute, douze siècles plus tard, vers l'Ombrie où les appelait François d'Assise, et les oiselets comme les anges ne hantent plus guère ce roc. Les bergeronnettes des pierres, quelques hoche-queue pépient seuls autour de l'antique chapelle, sur l'herbe rase et les cailloux, et plus haut, sur le plateau nu, c'est le vent qui fait un bruit d'ailes ou de navires à la voile.

La cloche du couvent, d'en bas, envoie ses tintements légers. Il faut descendre, rapporter vers la voiture cette pierre du sommet, qui viendra presser, sur la table d'hiver, les feuilles ou les livres entassés. Un déjeuner cénobitique, mais que relèvent les exquises confitures de la communauté et le miel de la clairière, est servi dans les froides chambres du couvent où les robes blanches des religieux frô-

(1) *Mireille*, ch. XI :

Lis ange que l'enaussavon
A la brasseto, et la bressavon
Sèt fès toùti li jour, en l'èr sus li valoun.

lent les jupes bleues des sœurs à la pâle cornette. Le pain, contemporain des premiers âges de la foi, résiste à toutes les attaques.

Les miracles se renouvellent dans ce canton toutes les fois qu'une voiture doit descendre, comme fait la nôtre, le gouffre effondré qui s'appelle la route de Nans. Le cocher ne s'étonne point, et sûr probablement de la protection suprême, lance tout, chevaux et carrosse, dans une suite de degrés en pierres disjointes, que coupent des cascades de fondrières et des chapelets de ravines. A travers un bois clairsemé, de bonds en sauts, de sauts en heurts, de heurts en cahots, oscillant, roulant et tanguant, nous redescendons en une demi-heure ce qui fut monté sur l'autre versant pendant trois. Les restes d'un calvaire passent vaguement devant nous; le cocher crie, le sabot grince, les chevaux soufflent et renâclent. Ça et là, quelques compagnies de perdreaux détalent sans hâte, un lièvre saute dans les pierres, un renard fuit. Le taillis court et hérissé d'épines et de rocs, est pareil à l'inextricable maquis. Il faut se souvenir ici qu'en 1856 les loups par bandes arrêtaient des diligences dans le Var. Mais ces paysages agrestes, ces alentours barbares d'un lieu mystique et légendaire, ont le caractère des antiques épopées et des romans chevaleresques : Virgile y pourrait égarer son chef troyen, et les armures de Partenopeus ou de Lohengrin se froisseraient sans disparate à ces broussailles emmêlées. Au bas, les ruisselets reprennent. Sur un mamelon, des ruines comme dans les images gravées sur bois, ou sur les pages enluminées des manuscrits. Le soleil qui a fait le tour de la chaîne, revient frapper de face les monts qu'il prenait à revers et qu'il adombrait ce matin. Sous la vive lumière, toutes les arêtes, naguère confuses sous la brume bleue, semblent surgir et s'avancer, les escarpements du rocher, saillies étranges, lourdes masses, ou blocs détachés s'avançant en longs éperons dentelés.

Il ne convient point d'emporter, après avoir passé des heures en de pareils lieux, une simple joie des yeux, la collection d'images rares et de sensations nouvelles. L'esprit goûte aussi des plaisirs et trouve des profits à faire un retour vers les âges où la conscience humaine fut plus simple, plus nette et plus forte; même, et surtout veuve de foi précise et rituelle, l'âme s'épanouit plus librement au parfum des vieilles paroles et des légendes toujours neuves. Le mysticisme de Jésus a prononcé pour Myriem de Magdala la plus suave peut-être

de tant de paroles devenues éternelles, lorsqu'en présence de la femme affairée aux biens temporels, il exalta la femme assise à ses pieds, inutilement suivant la sagesse du monde, mais plus divinement que toutes d'après la vérité suprême. Ce fut l'éloge de toutes les choses et de tous les sentiments que l'on estime superflus, dans la commune brutalité et de par la règle sociale. Et désormais ce mysticisme proclamé par le Maître errant, ce mysticisme qui révèle aux êtres d'élection les plus parfaites harmonies et les rapports les plus subtils de la nature, c'est le seul refuge d'un temps qui ne peut plus être croyant au sens ancien de ce mot, puisque rien ne fait revivre la vie une fois abolie dans les corps ou dans les idées. Je ne sais quels bourgeois prophètes, venus des steppes ou surgis des frontières et des banlieues, ont voulu récemment forger une manière de mysticisme social, où se refondraient, avec l'humanitairerie surannée, les débris épars des morales disséminées et des religions disjointes : on a déniché dans un coin un tableautin de Primitif, on repeint dessus quelque allégorie à la Chenavard, une icone russe, une copie de préraphaélite anglais, et le Dieu nouveau, c'est l'ensemble de ces hybrides rentoilages : Fiesole et Russie, Bouasse-Lebel et South-Kensington combinés. Mais rien que la saison nouvelle pourra suffire à démoder cela. Paris n'est pas Byzance. Ceux qui vivent au train du siècle, brassant l'action et les valeurs brutales de la vie, ne savent même pas la langue qu'on leur parle. Quant aux reclus volontaires et raffinés, de la pensée, du rêve ou du cœur, pense-t-on vraiment les nourrir d'éducations pareilles ? Quel sophiste pourra jamais nous faire croire à la morale, par exemple, ou du moins aux choses que l'on englobe dans ce mot, après toutes les gymnastiques de l'expérience passée, après tant de philosophisme, devant le spectacle tout simple de la société réelle, où les contrats régulateurs du bien et du mal ne sont que relatifs et qu'éphémères, comme tous les contrats du monde ? L'homme peut marcher bien longtemps, creuser bien avant, sans jamais découvrir ailleurs, pas plus qu'au dedans de lui-même, — lorsqu'il veut penser et sentir, vivre et rêver suivant ses forces, — d'autre sagesse que celle de la sainte vagabonde qui suivit un dieu bohémien : Jésus et Myriem ont dit les trois paroles : esprit, amour, sincérité. Si c'est un luxe, que de suivre ces maximes, c'est au moins le seul raisonnable aujourd'hui. On va clamant que la science moderne nous fait banqueroute. Si du

moins elle expie un peu sa scandaleuse apothéose, c'est justice ! Mais si l'on prétend remplacer par une religiosité douceâtre et sans foi ni profondeur les bienfaits d'une méthode qui s'est étendue peu à peu de la science naturelle dans les domaines mêmes de la pensée pure, on ne sait pas bien, à juger ces prétentions-là de sang-froid, quel ridicule est plus grand, de leur ignorance ou de leur fatuité. Les Pharisiens se font apôtres, et bons apôtres : rendez-nous les folles Myriem ; revienne, le fouet en main, quelque autre vagabond Jésus !

Tandis que l'image divine du prophète et la sainte image de la courtisane amoureuse accompagnent les traversées des bois, des prés, des mamelons, l'église de Saint-Maximin reparaît à notre horizon. L'orage d'hier s'est reformé sur Brignoles qu'on voit au loin ; les éclairs transpercent un ciel sulfureux, tandis que les rayons piquants et livides d'un soleil fauve tachent la plaine autour de nous et les rues de Saint-Maximin, prétentieusement décorées des noms les plus radicalement insurrectionnels et écarlates.

L'abbaye de Saint-Maximin, très antique, treize ou quatorze fois centenaire, a profité de la double noblesse qu'elle devait à son voisinage de la Baume et surtout à la possession des reliques de Madeleine. L'église, qui en dépendait, est une merveille gothique : sans imiter l'enthousiasme d'un écrivain provincial, un peu bien prompt à s'écrier que « c'est la plus belle page d'art...., et comme le seul monument religieux d'une véritable importance architecturale en Provence (1) », il est permis d'assurer qu'à elle seule la noble église eut mérité l'arrêt et l'étude, dans ce pays doublement riche. Mérimée donnait en 1835 (2) un juste éloge au curé de Saint-Maximin, « ecclésiastique instruit et homme d'esprit », pour les soins révérencieux qu'il prodiguait au monument et à ses trésors. Les curés se sont succédé, la tradition s'est maintenue, et la basilique sans transepts et à triple abside, que du XIII[e] siècle au XV[e] les générations successives avaient élevée et agrandie, forme toujours un aussi noble écrin à des joyaux aussi rares. Il est à peine besoin de dire que les sarcophages tenus pour ceux de sainte Madeleine, de Maximin, de Marcelle et de Suzanne, de Sidoine, pièces vastes et singulières, sont de style peu

(1) Rostand, *Notice sur l'église de Saint-Maximin.*

(2) *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 243 (Paris, Fournier).

différents, mais bien étrangers sans doute aux reliques dont on leur attribue la sauvegarde. On montre ici le crâne de Madeleine, et quelques cheveux de cette chevelure impériale qui la revêtit au désert : la tête, enfermée sous ce nom dans le reliquaire, est du moins remarquablement forte de structure, harmonieuse de lignes, et fut celle d'un être noble et beau. Il y a dans le chœur de l'église un bas-relief, de Liautaud qui fit également le vase de porphyre où gisaient jadis les restes de la sainte ; une autre sculpture est de l'école du Puget, sans doute faite par ce Veyrier qui fut l'élève du maître, et naissait à Trets, dans cette bourgade voisine où l'on voit encore des œuvres capitales du Puget même.

Une centaine de stalles en bois miraculeusement sculpté décorent aussi le fond de l'édifice. Et surtout, dans la sacristie, lorsque les yeux se sont longtemps reposés sur les harmonieuses formes, les fenêtres ogivales, les décorations de l'église, on leur découvre encore un monument de l'art textile au XIIIe siècle, la chape de saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, ornée de médaillons brodés, qui figurent la vie du Christ et celle de la Vierge.

Mais il ne convient pas d'achever sur des notes archéologiques ce pèlerinage à des lieux illustrés par une plus haute et par une plus rare noblesse. J'ai sur l'établi d'écrivain où je relie ces notes de route l'amas des livres, des brochures et des mémoires illustrés. Les cherche et les lise qui veut (1). Pour moi-même qui les ai lus et recherchés, je les oublierai désormais, ou si je les rouvre, c'est pour y recueillir les fleurs sauvages que j'avais placées entre leurs feuillets.

En de certains moments, la terre, l'antique terre maternelle où tant d'hommes se sont couchés, où tant d'autres se lèveront, semble enchanter de plus secrètes magies ceux qui viennent chercher, dans les

(1) Voici les principales : *Visite à la Sainte-Baume*, par le comte d'Audiffret (in-4°, Paris, B. Deflorenne, 1868), illustré. — Alliez, *Diss. sur la Sainte-Baume* (*Mém. Inscr. et B. Lettres*, p. 777). — Vincent Reboul, *Saint-Maximin et la Sainte-Baume*, in-12 (1662). — Cte de Villeneuve, *Notice sur la Sainte-Baume* (Acad. de Marseille, 31 mai 1817 ; in-8° 1818). — Abbé de Villeneuve, *Notice sur la Chapelle royale de la Sainte-Baume* (in-8° 1823) ; *Description de la Sainte-Baume* (1828). — Guérin de Roberty, *La Sainte-Baume* (in-8° 1838). — Rostand, *La Sainte-Baume au monastère.* — Bressier, *La Provence pittoresque. La Sainte-Baume* (Marseille, 1889). — Lacordaire, *Sainte Madeleine* (Paris, 1889), etc.

coins perdus et sauvages, sa figure des anciens temps. Nous avons mis le corps et l'âme en pleine communion avec les puissances élémentaires.

Il est bon de voir poindre
L'aube des paysans.....
Les récits de grand'mère
Et les signes de croix
Ont mis une chimère
Charmante, dans les bois (1).

Depuis cette aube, doucement levée devant nous, sur la place du vieux village, parmi les futaies où nous vîmes les ailes de cette chimère, jusqu'au crépuscule qui nous laisse partir vers la ville du bon roi René, deux journées ont coulé au milieu des paysages d'autrefois et dans les forêts légendaires auprès des sépulcres mystiques.

Les mystères de charme et de grâce, s'ils se révèlent en des voies privilégiées, sont demeurés assurément en celles-ci que nous suivions. Myriem et les Séraphins qui l'emportaient vers le ciel vague, Jésus et sa parole errante sembleraient flottants maintenant et réels dans cette immensité des nues où le soleil du soir s'abîme, sur ces montagnes empourprées par les gloires du couchant vermeil tandis que rampe, fourmi noire, invisible au milieu des choses, le train si lent, si sale, et que l'on croit si nécessaire, si précieux, si rapide : image fidèle de l'existence où nous retournons.

PIERRE GAUTHIEZ.

(1) V. Hugo, *Chansons des rues et des bois* : Lettre écrite de Sologne.







LETTRE D'ANVERS

LE SALON. — LE MUSÉE KUMS.

25 août 1891



OILA ouverte l'exposition triennale de 1891, à Anvers, et tout le monde s'accorde pour affirmer que jamais aussi détestable Salon n'a vu le jour en Belgique. D'ailleurs, les Salons belges s'aveulissent de plus en plus. Chaque année marque une étape de « dégringolade ». La vie se retire de ces milieux gardés par les personnages officiels, qui, depuis quelque temps surtout, perdent ici leur crédit, vaillamment sapés par une jeune école ardente et batailleuse. On comprend que, dirigés par de tels pilotes, les Salons aient fini par sombrer et soient pareils à de pesants navires mal conduits par un équipage sénile, et échoués piteusement au milieu de l'indifférence.

Voulez-vous une idée de la largeur d'esprit des jurys belges? A ce

Salon d'Anvers, on a systématiquement refusé, pour cause de morale publique, toutes les nudités, et l'on a voulu renvoyer une toile de réel mérite, de M. Frédéric, sous prétexte qu'elle avait des tendances « socialistes » ! Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps aux bagatelles des portes officielles, et entrons et passons vite sous l'horreur de ce déluge de mauvaise huile, d'une salle à l'autre, en notant, cà et là, une œuvre de mérite, noyée dans la générale médiocrité de cette triste exhibition.

Nous parlerons peu des Français, assez rares d'ailleurs, et dont les toiles ici exposées ont été vues déjà et critiquées à Paris. Cependant comment ne pas signaler le merveilleux Raffaëlli, *Deux anciens?* Quelle mâle et forte peinture, pleine de caractère, saisissante et pénétrante ! O les deux vieux, aux regards débordants de douloureuse expérience, à la peau cuite et recuite par les lourds soleils des grandes routes, par les misérables soleils des banlieues! La poignante page de vie, brossée avec feu et puissante, note sombre arrachée au cœur humain, mais toute vive et émue! Et, à côté de ce fort, voyez donc ce gracieux, M. Fantin Latour, avec ces poétiques *Danses* et une *Tentation de saint Antoine* pleine de rêve. Ce serait du Poussin, enveloppé d'un voile dérobé à Corot ou d'un peu du charme de Diaz, en certaines de ses figures nocturnes. Ah ! c'est classique en diable ! Mais comme c'est délicat et noble ! La fine mythologie aux délicieuses nymphes miperdues en des rêveries de forêts chantantes, parsemées de danses rythmiques, de sources, et de blancs frontons de temples au loin perdus...... Très mat, mais d'un sentiment poétique spécial, classique aussi *les Bains de Diane* de M. Français. Et signalons aussi un paysage très ensoleillé de M. Sisley.

Les Allemands ! Toute la veulerie picturale de Munich et Düsseldorf se plaque aux murailles. Il y a, dans cette note, un grossier *Débit dans une brasserie*, signé Gabl, qui est étonnant comme couleur populacière de jus de groseille acerbe, de chair confitureuse, de goudron poisseux. On songe, infailliblement, devant de pareilles toiles, aux gigots saignants entourés de gelées et de pruneaux, qui font les délices de certains estomacs d'outre-Rhin. Cela devient de la charcuterie. Ces écoles de Munich et de Düsseldorf, avec la sculpture italienne moderne, sont les choses les plus monstrueuses que l'art ait, je pense, enfantées. Pourtant il y a, en Allemagne, quelques artistes de talent.

Et, parmi les jeunes, encore inconnus, je sais qu'il se fait une généreuse poussée qui pourra, peut-être, produire des œuvres de meilleur goût. Voici d'ailleurs un Allemand de valeur, M. von Lenbach. Nous avons assez longuement parlé de lui, ici même, en avril 1890, à propos de l'exposition des portraits du siècle à Bruxelles. Nous disions, entre autres choses, que le mérite des portraits de ce peintre réside surtout dans l'expression des regards, mais que son coloris est épais, saucé, brunâtre. Les mêmes critiques sont à faire aujourd'hui aux portraits du *prince de Bismarck*, du *prince régent de Bavière*, de l'*empereur Guillaume Ier*. Ce dernier est pourtant très beau : quel regard, qui pressent la mort, laisse tomber le vieil empereur devenu caduc ! Quelle tristesse, une sorte de tristesse d'agonie lente, glisse sur l'auguste personnage, comme un manteau impalpable et funèbre, au-dessus du glorieux costume impérial ! C'est vraiment très saisissant.

Les Hollandais ne sont pas bien nombreux. Les Maris exhibent toujours leurs paysages scintillants, pleins de rosée, d'humidité, de brouillards, brillants comme des gemmes. Un autre, M. Klinkenberg, s'entend à illuminer les vues hollandaises d'un pâle soleil, et rend bien leurs physionomies de briques rouges quadrillées de blanc et leurs pignons pointus reflétés dans le calme d'un canal.

Mais arrivons aux Belges.

C'est l'école d'Anvers qui donne, — comme nombre. — Elle est double, cette école d'Anvers. Une partie s'occupe à faire de la peinture de genre : cela vaut Munich et Düsseldorf, en petit, et cela ne vaut surtout pas la peine qu'on en parle : aussi n'insistons pas. L'autre partie, qui se rattache au XVIe siècle, est plus curieuse. Elle a pour chefs deux grands peintres, morts : le baron Henry Leys et Henri de Brakeleer. On connaît l'œuvre de ce grand romantique que fut Leys. Il ressuscita de son pinceau tout le XVIe siècle et fut un des plus puissants créateurs de nos temps. Henri de Brakeleer le suivit dans une voie plus intime, tapissée de vieux cuirs de Cordoue, meublée de bahuts, parfumée d'ancienneté. Leurs imitateurs principaux sont actuellement M. Brunin, qui expose un tableau un peu poussé au brun, *les Instructions;* M. Looymans, qui possède de réelles qualités d'intimiste, ainsi que M. Van Snick ; M. Zyck, lui, dans la *Première neige* colore assez vivement un paysage à la Leys. Quant à M. Ra-

tinck, il nous paraît le plus méritant de l'école ; il se rapproche de Lies, le premier et l'un des meilleurs disciples de Leys : plus clair que M. Brunin, il a une couleur très vive, très riche, et se montre excellent peintre de bibelots anciens. En dehors de ces artistes, il ne faut signaler que MM. Alfred Verwée, Emile Claus, Denduyts, Heymans, Frédéric, M[lle] d'Anethan et enfin Charles Verlat. Les autres. quel que soit leur mérite, exposent des œuvres déjà vues, du reste peu saillantes, et dont il est inutile de parler, absolument.

Les Eupatoires de M. Verwée est le meilleur tableau du Salon, avec le portrait de Guillaume I[er] de Lenbach. C'est de la belle, saine et robuste peinture. Cela rutile et sonne comme un splendide juron de haute couleur flamande, dans ce triste milieu anémique. Son *Labour* est moins puissant, moins sonnant. M. Émile Claus, un autre Flamand de race, a de très nettes tendances vers l'étude de la lumière, que sa *Causerie* indique de belle façon. M. Denduyts mélancolise un *Soleil couchant* (*église de Wondelgen*) d'une manière très poétique, avec une savoureuse palette. M. Heymans expose une superbe *Neige verte :* la neige commence à tomber, les plantes n'en sont pas encore entièrement couvertes, et vers une chaumière entrevue dans le tourbillón blanc se dirige un troupeau de moutons. C'est frileux, délicieusement, c'est âpre et enivrant comme le premier gel : un paysage de grande valeur. De M[lle] Alix d'Anethan, une ravissante *Étude*, d'une douce harmonie blanche.

Enfin l'œuvre du Salon qui fait le plus de bruit : le triptyque de M. Léon Frédéric, *le Peuple verra un jour le lever du soleil.* Dans le premier panneau, en un paysage d'épines et de ronces, avec, dans le fond, un ciel ténébreux, strié de lueurs sinistres, trois enfants avancent péniblement, tout nus et sanglants, symboles de la souffrance des vies malheureuses. Au centre, sous un haut firmament de colère, des vieillards, des femmes, des enfants escaladent, avec des airs dolents, une côte abrupte, pareille à un calvaire, sur laquelle ils portent les croix de leurs labeurs infinis. Dans le troisième panneau, un groupe enlacé et rythmique de petites filles en voiles blancs regarde un jardin plein de fleurs, de soleil et d'onde cristalline. Les fonds de ces tableaux sont secs, et la peinture en est généralement assez avare. Le troisième panneau fait beaucoup songer à Botticelli, mais il a la grâce lourde et paysanne ; le jardin où se lève le soleil est vitreux. Et, en

somme, l'œuvre est d'un naturaliste qui s'essaye au symbole voulu et forcé.

A leur Salon triennal, les Anversois ont ajouté une exposition des œuvres de Charles Verlat, le peintre d'Anvers récemment décédé. Verlat, — ce salonnet le prouve, — a tout essayé : peinture d'histoire, peinture biblique, orientalisme, portrait, peinture de genre, peinture d'animaux, nature morte, eau-forte, paysage, etc. Sa peinture d'histoire est quelconque : *La statue du duc d'Albe traînée par la populace* en témoigne; ses portraits, très nombreux, sont sans accent, sans caractère, ses tableaux bibliques manquent d'émotion et de personnalité, ses grandes toiles où il a brossé des animaux manquent de vraie fougue picturale et sont d'une ampleur factice. Où l'homme de talent se révèle, c'est dans de petits tableaux de chevalet représentant des animaux, et surtout des singes et des chiens. Inférieur pourtant à Josef Stevens, Verlat a su, comme lui, retrouver la force des vieux animaliers flamands, des Fyt, des Snyders et de certains Teniers. Il est alors spirituel, nerveux, brûlant. Il possède, en ces « singeries », une véritable verve de peintre. Il ne comptait pas sur ces tableaux qu'il appelait sa « monnaie de singe » : c'est évidemment la seule chose qui reste de lui.

En sculpture, le Salon est d'une pauvreté désespérante : un décoratif *Art hollandais*, de M. Desenfant, destiné à la façade latérale du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles ; la *Femme au sac*, de M. Paul Du Bois ; le portrait de Mlle Louise L. par M. Jef Lambeaux, et enfin un superbe *Christ* en bronze, touchant, plein de sentiment, œuvre de haut mérite, signée, d'ailleurs, par Constantin Meunier.

Vous voyez combien il est pénible de parcourir des salles où les œuvres de marque sont si peu nombreuses. Aussi quelle joie de sortir de ce local académique de la rue de Vénus où le Salon est installé, et de revoir le ciel d'Anvers, si coloré, lui, par le grand air humide de l'Escaut et des polders! Voilà la belle flèche de la cathédrale, mordue par les nuages salins soufflés de la mer du Nord, et si bien restée en harmonie, la vieille gothique, avec ce firmament de soie bleue et de gris perlé, toujours jeune! La belle et pure lumière!

Mais ne continuons pas à faire la critique du ciel, et par de vieilles rues allons au Marché-aux-Chevaux visiter un musée nouvel installé:

le musée Kums. C'est une galerie particulière qu'on vient d'ouvrir au public et qui a beaucoup d'analogie avec la galerie Six, d'Amsterdam. Comme en celle-ci, la collection est exposée dans un hôtel de cossue bourgeoisie ancienne; les tableaux sont pendus à des murailles de salons et de cabinets; les cheminées sont ornées de pendules à plaques de Sèvres; de très riches tapisseries flamandes de Van der Borght (XVIII[e] siècle) enrichissent un des salons avec les vases en porcelaine de Saint-Pétersbourg, offerts le jour de Pâques 1859, par l'empereur de Russie, Alexandre II, au duc d'Ossuna; puis, çà et là, partout, jetant des notes blanches, rouges, bleues, des Chine, des Japon, des Delft, des Wocester. C'est délicieux de regarder des tableaux dans un tel milieu, riche, calme, reposant.

Les toiles ne sont ni aussi belles, ni aussi rares qu'à la galerie Six. Cependant la collection est des plus intéressantes.

Parmi les modernes, signalons cet enfiévré et magnifique *Passage d'un gué au Maroc*, d'Eugène Delacroix, puissant et peint d'un pinceau fougeux; puis un *Paysage italien*, de Marilhat, d'une tonalité éclatante et brillante, pleine de chaleur et de soleil; un Fromentin, *le Pays de la soif*, d'une ligne emplie de grandeur; de poétiques et très beaux Diaz, tout chargés de poésie et de mystère, ainsi que l'indiquent leurs titres: *la Forêt de Fontainebleau, le Maléfice de la bûcheronne, l'Horoscope de la châtelaine, les Baigneurs; un Fumeur blanc*, de Meissonier; des Leys de mérite; deux très beaux Millet: *la Porteuse d'eau* et *Sortie de la bergerie;* un délicieux *Matin,* de Corot; trois Rousseau, dont l'un, le *Pont d'Islie*, est d'un brio inouï.

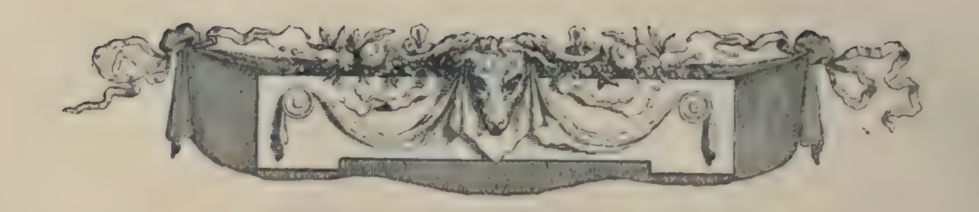
Les tableaux anciens sont plus curieux. Le portrait d'Hugo Grotius, par Rubens, est une toile splendide, largement brossée par le maître par excellence de la brosse et des larges coups de couleur. Les autres Rubens et les Van Dyck ne sont pas d'un mérite aussi élevé. Voici un magnifique Thomas de Keyzer, *Famille hollandaise dans un intérieur*, qui vient de la collection Secrétan et qui est bien de cette touche savoureuse, exquise et grasse en même temps, des petits portraits des maîtres hollandais. Une bonne réunion de Breughel, — Breughel le Vieux, Breughel d'Enfer, Breughel de Velours. — Et puis, pour ne pas faire de dissertation sur des noms célèbres, citons des Ruysdaël, des Hobbema, des Van Goyen, des Pieter Codde, des Fyt, un étonnant

portrait de Goya, un Frans Hals magnifique, *Portrait de femme*, un Maës, un Lancret, un Watteau, un Pater, et puis, encore, un Hondecoeter, un Hugtenburg, un Jordaëns, un Steen, un Miéris, un Pynacker, deux Ostade, un Neefs, un Wouvermans très riche, un Snyders, un Van de Velde, des Teniers : en somme, tous les noms glorieux qui se rencontrent dans les collections d'anciens Flamands et Hollandais. Peu manquent à l'appel. Ils sont très inégalement représentés, mais n'importe, la collection mérite d'être vue et étudiée. Le Memling, *Calvaire*, est une toile magnifique, excellemment conservée et de haute qualité. Avec le Terburg : *les Amoureux;* le Metzu : *l'Artiste et sa femme*, le Pieter de Hooghe (qui nous paraît plutôt être un Koeddyk) : *la Petite garde-malade*, le Vermeer de Delft, prodigieux : *les Commères du village de Broeck*, me semble compléter magnifiquement cette collection digne certainement d'une longue étude et dont je me borne à signaler l'ouverture publique.

Certainement la vue des toiles de tels maîtres et la richesse du panorama d'Anvers consolent rapidement de la veulerie et de la platitude du Salon.

EUGÈNE DEMOLDER.





EUGÈNE CICÉRI

CATALOGUE DE SON ŒUVRE LITHOGRAPHIQUE



ANS l'histoire de la lithographie, Eugène Cicéri, qui est mort dans le courant de l'année dernière, restera comme l'un des artistes les plus habiles et les plus personnels : la fermeté de son crayon, la délicatesse argentine et l'éclat pittoresque de sa touche lui assurent une place honorable à côté de Bonington, de Harding et d'Isabey.

Il était né à Paris en 1813. Son père, le célèbre décorateur Pierre-Luc-Charles Cicéri, lui enseigna les premiers éléments du dessin. Grâce à son extrême facilité, le jeune Cicéri fit de rapides progrès : à dix-sept ans, il avait été choisi pour donner des leçons de son art au duc de Bordeaux. Mais survinrent les journées de Juillet qui lui firent perdre cet emploi. Quelques années plus tard, il partit avec un de ses amis pour les Indes Occidentales; dans plusieurs de ses charmants *Croquis à la minute*, on retrouve la trace des souvenirs de ce voyage. A son retour, attiré par les merveilleux sites de la forêt de

Fontainebleau, il alla grossir la colonie de Barbizon qui comptait déjà, parmi ses membres, tant d'artistes qui sont devenus célèbres; là, il reçut les conseils d'Aligny, de Coignard, de Lessor, etc. Plus tard, lors de la construction des ateliers de l'avenue Frochot, il vint s'y installer, ayant pour voisins et pour amis Isabey, Alfred de Dreux, Chassériau, Jules Dupré, Philippe Rousseau, Gallait, etc.

Cicéri menait de front la peinture, l'aquarelle, le dessin et la lithographie. A cette époque, le baron Taylor entreprenait la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France;* il enrôla Cicéri dans la légion d'artistes qu'il avait choisis pour collaborateurs. Celui-ci parcourut la Bretagne, la Normandie, la Picardie, la Champagne, le Dauphiné, les Pyrénées, et rapporta de cette longue et intéressante pérégrination artistique plusieurs centaines de dessins, dont un certain nombre figurent avec honneur dans l'ouvrage du baron Taylor. Ses lithographies ont une légèreté et une finesse qui les rapprochent de celles de Bonington et de Harding. A ces nombreuses productions originales, il ajouta d'excellentes reproductions d'œuvres de Schroder, Troyon, Jules Dupré, Jadin, Gaucherel, Gudin, etc.

A la révolution de Février, Cicéri qui avait eu des relations suivies avec plusieurs membres de la famille royale, voulut s'expatrier. Il partit pour l'Angleterre; c'est de là que dataient ses relations avec le prince Louis Bonaparte dont il devait demeurer pour toujours un des plus fervents partisans. Pourtant son séjour y fut de courte durée; il rentra en France quelques mois après : c'est alors qu'il produisit cette belle série de lithographies, *Souvenirs des journées de Juin* 1848, qui passent, avec raison, pour le chef-d'œuvre d'Eugène Cicéri.

Cette suite, composée de vingt pièces, fut publiée dans *le Charivari*, de juillet à septembre 1848. Onze de ces pièces sont l'œuvre de Cicéri ; les autres sont d'Édouard de Beaumont, de Provost et de Rigo. Il eut pour collaborateur, dans ces lithographies, Éd. de Beaumont qui en dessina les figures. Dans cette série intéressante aussi bien au point de vue archéologique qu'au point de vue de l'art, — car la plupart des lieux où se sont passées les scènes représentées n'existent plus aujourd'hui, ou tout au moins la physionomie en a été singulièrement transformée, — Cicéri a fait preuve d'un rare talent de lithographe; il a su trouver, dans l'exécution de ces pièces, les

gris argentés chers à Bonington, et comme lui y répandre cette atmosphère ambiante si délicate, qui semble être le propre de l'art lithographique. De même que dans ses exquis *Croquis à la minute*, il a excellé là à mettre à sa place, avec infiniment d'esprit, la touche ou le coup de crayon indispensable, à obtenir, par une juste et ingénieuse disposition des valeurs, l'effet ambiant général.

Pendant les années qui suivirent, Cicéri publia l'*Album* qui porte son nom et qui renferme une série de compositions à teintes graduées, dans lesquelles sa facilité de main et son entrain, sa pierre ponce, son grattoir, son estompe et son crayon faisaient merveille. Avec son étonnante fécondité, il produisit un nombre d'œuvres considérable, notamment un *Voyage dans la mer Noire* d'après les dessins de Durand-Brager, des *Vues de Naples et des environs* d'après les dessins de F. de Mercey, et beaucoup d'autres pièces importantes dont on trouvera ci-après la mention, dans le *Catalogue* que nous avons essayé de dresser, de l'œuvre lithographique de Cicéri. De 1859 à 1866, il faisait paraître chez Goupil des *Vues de la Suisse et de la Savoie*. Mais déjà la photographie avait commencé d'envahir tous les arts et notamment de se substituer fréquemment au dessin exécuté d'après nature. Cicéri, obligé de suivre le courant, composa cette série de lithographies d'après des photographies : l'exécution s'en ressent, la facture est lourde, opaque, terne, chose rare dans ses œuvres qui se recommandent par la valeur argentine des tons, par une impression claire et lumineuse. Du reste, d'année en année, la lithographie était toujours plus délaissée, et son emploi exclusivement restreint à des productions industrielles; de là, pour Cicéri dont c'était l'élément naturel, une inaction forcée. Dans les derniers temps de sa vie, il s'était rejeté sur l'aquarelle qu'il traitait avec une rare habileté. Miné, depuis 1883, par une maladie de cœur, il ne se soutenait qu'à force de soins; il s'est éteint dans sa maison de Marlotte, le 21 avril 1890.

Eugène Cicéri a exposé à presque tous les Salons, depuis 1850 jusqu'à l'année de sa mort. Il y envoyait des peintures, des aquarelles, rarement des lithographies. Comme peintre, il exécuta la décoration de la salle de spectacle du Mans, inaugurée en 1842. Une de ses toiles, *Intérieur de forge*, a été popularisée par la lithographie de Soulange-Tessier. Il a laissé un cours d'aquarelle, très apprécié pour la con-

science du travail, qui s'est répandu partout et est passé, ainsi que ses *Croquis à la minute*, dans les mains de tous les jeunes gens. Le peintre graveur Auguste Delierre, mort récemment, et le peintre Albert Pasini comptent parmi les élèves de Cicéri.

CATALOGUE DES LITHOGRAPHIES D'EUGÈNE CICERI

LITHOGRAPHIES ORIGINALES

1838

Cours de dessin.

Morne-Roseau (Martinique) ; pour l'*Album cosmopolite.*

1839

Le lac Néni, près de Rome ; pour l'*Album cosmopolite.*

1841

Vues de la Seine-Inférieure ; six pièces publiées par Gihaut frères.

1842

Vue générale de Marseille, prise des hauteurs de la Réserve.

1843

Souvenir de Bretagne ; pour l'*Album cosmopolite.*

Souvenir d'Allemagne ; pour l'*Album cosmopolite.*

1844

Le Paysage, études et croquis dessinés d'après nature et lithographiés à deux teintes ; suite de douze pièces.

1845

Vues de Bretagne ; suite de douze pièces publiées par Aubert.

1848

Souvenirs des journées de 1848 ; lithographies publiées dans le *Charivari*, du 1er juillet au 8 septembre, et exécutées en collaboration avec Édouard de Beaumont, Provost et Rigo. (De cette série qui compte vingt pièces, nous ne mentionnons ici que celles qui sont l'œuvre de Ciceri, au nombre de onze.)

Enlèvement de la barricade de la rue Planche-Mibray (n° 2 de la série).

Prise du Clos-Saint-Lazare (n° 3).

Dévastation du poste de la place Maubert (n° 4).

Attaque de l'entrée du faubourg du Temple (n° 8).

Barricade de la rue Clovis (n° 10).

Barrière Poissonnière, poursuite des insurgés dans le Clos-Saint-Lazare (n° 11).

Enlèvement d'une barricade rue Perdue, quartier du Panthéon (n° 12).

Rue Saint-Antoine (n° 13).

Les insurgés dans les carrières Montmartre (n° 15).

Rue de la Roquette (n° 16).

Rue de Charenton (n° 17).

Dans toutes ces lithographies de Cicéri, les figures sont d'Édouard de Beaumont.

Il en existe un premier état (app. à M. Bracquemond) avant le texte au verso.

1853

Album Cicéri, compositions artistiques à teintes graduées.

1854

Croquis pittoresques ; suite de vingt-quatre pièces.

1859

La Suisse et la Savoie, d'après les photographies de Martens ; suite de cent vingt pièces, publiée de 1859 à 1866.

1861

Chalets Suisses ; suite de douze pièces, dont les six premières sont d'Eugène Deshayes.

1863

Les bords du Rhin ; suite de vingt-quatre pièces.

SANS DATE

Croquis à la minute.

LITHOGRAPHIES D'APRÈS LES ŒUVRES D'ARTISTES DIVERS

Barbot (E.). — *Vues d'Égypte ;* figures par Ch. Bour (1851-1852).

Benoist (F.). — *Jardin des plantes de Nantes ;* figures par Ph. Benoist.

Bouquet (Mich.). — *Cabanes dans les steppes* (lithographie exécutée au lavis sur pierre) (1843).

Bour (Charles). — *Vues de Vichy ;* suite de vingt (?) pièces.

Calvert. — *Vues d'Asie-Mineure.*

Cazabon (M.-J.). — *Views of Trinidab from drawing by M. J. Cazabon ;* suite de dix-huit pièces (1851).

Chaperon. — *Cherbourg. Stations d'Andrieux et de Valognes ;* deux pièces (1858).

Chapuy. — *Vue du Havre, prise d'Ingouville* (1842).

Cicéri (Luc). — Décors de *Robert le Diable, la Juive, Ulysse,* d'après Ciceri père, Feuchère, Séchan, etc. ; suite de sept pièces imprimées à plusieurs teintes.

Daubigny. — *Le peintre de paysage,* études d'après Daubigny, Isabey, etc.

De Dreux et Eug. Cicéri. — *Les Amazones* (1845).

De Hoff. — *Paysages ;* suite de seize pièces (1852).

De Place. — *Vue des environs de Cherbourg. Vue du pic de Pau ;* deux pièces publiées par l'*Artiste* (1849).

Doré (Gustave). — *La Catastrophe du mont Cenis.*

Doussault (C.). — *Villa Rossini à Passy ;* avec Ph. Benoist.

Dupré (Jules). — *Pont sur la rivière du Fay (Indre) ;* publié par l'*Artiste* (1839).

Durand-Brager. — *Siège de Sébastopol ;* suite de douze pièces.

— *Voyage dans la mer Noire, le Bosphore et les Dardanelles ;* suite de dix-huit (?) pièces (1854).

Garneray (L.). — *Vue de l'ancien phare de Sunderland, prise de l'intérieur du port (Boulogne-sur-Mer) ;* avec Ph. Benoist (1852).

Gaucherel (Léon). — *Vues de Bretagne et du Dauphiné ;* pour la publication du baron Taylor.

Gudin (Th.). — *Combat d'un vaisseau français contre cent vingt galères espagnoles,* 1634 (Salon de 1841).

Hartmann. — *Vues de Saint-Pierre (Martinique) ;* suite de douze pièces.

Hartmann et Cazabon. — *Album of Demarera ;* suite de dix-huit pièces (1860).

Isabey (Eugène). — *Le port de Marseille* (Salon de 1840).

Jadin (Godefroy). — *La meute* (Salon de 1840) ; publié par *la France littéraire.*

— *Hallali sur pied* (Salon de 1841); publié par *la France littéraire.*

Jauvin (J.). — *Croquis de Naples et des environs;* suite de douze pièces (1841).

Mayer, Durand, Sabathier. — *Vues de Bretagne et du Dauphiné.*

Mercey (F. de). — *Vues de Naples et des environs;* suite de quarante-huit (?) pièces (1858).

Morel-Fatio. — *Les victimes du tremblement de terre de la Guadeloupe, recevant les premiers secours de la France;* en collaboration avec Bayot.

Palizzi (N.). — *Vues d'Italie;* suite de quatre pièces.

Sagot (E.). — *Vues de Bourgogne;* publiées par A.-F. Lemaître.

Schroder (C.). — *Paysans du duché de Brunswick;* en collaboration avec Jaime (1834).

Troyon (C.). — *Paysage, les Baigneuses* (Salon de 1842).

Vianne. — *Château de Lagrange-sur-Allier (Auvergne).*

En dehors de ces lithographies, dont nous avons essayé de donner une nomenclature aussi complète que possible, Eugène Cicéri a fait quelques essais d'eau-forte, demeurés inédits ; nous n'en avons pas rencontré d'épreuves, mais l'existence en est confirmée par la phrase suivante, dans une lettre que Cicéri écrivit à M. H. Béraldi : « Je n'ai fait que quelques eaux-fortes comme essai, et qui n'ont pas été publiées. »

L. DELTEIL.





CHRONIQUE



On n'en finirait pas si l'on voulait raconter en détail les péripéties et les vicissitudes sans nombre par lesquelles a dû passer le projet d'un monument à Balzac, dont l'initiative a été prise, il y a déjà longtemps, par la Société des gens de lettres ; ce qui montre que ce sont précisément les projets dont le but est de rendre honneur aux gloires les plus incontestables, qui ont le plus de peine à aboutir.

Celui-ci remonte au temps où M. André Theuriet était président de la Société des gens de lettres. La souscription publique avait produit une trentaine de mille francs; le sculpteur Chapu fut chargé de l'exécution du monument qui devait être en marbre et érigé dans la galerie d'Orléans, au Palais-Royal. Dans la maquette de Chapu, Balzac était représenté assis. revêtu de sa légendaire robe de moine; à ses pieds, une femme debout se dévoilant, symbolisait la Gloire, et un petit Génie inscrivait sur le socle le nom de l'auteur de la *Comédie humaine*. Ainsi conçu et exécuté dans le marbre, avec l'élégance de lignes et la délicatesse de style propres au grand artiste qui avait accepté la mission de représenter Balzac, le monument ne pouvait manquer d'être digne du grand romancier. Malheureusement, Chapu vint à mourir. L'œuvre qu'avec son désintéressement habituel il s'était chargé d'exécuter moyennant les 30.000 francs, montant de la souscription, sa famille et ses exécuteurs testamentaires, trouvant la somme notoirement insuffisante, déclarèrent ne pouvoir la faire terminer que moyennant un supplément de 20.000 francs; sauf à apporter au projet original certaines modifications destinées à le simplifier et consistant notamment dans la suppression des deux figures allégoriques. MM. Paul Dubois,

Falguière et Antonin Mercié, consultés à ce sujet, jugèrent l'entreprise impossible, affirmant, avec une louable délicatesse, ne vouloir admettre aucune modification au projet de leur regretté confrère et ami ; ils estimaient en même temps que le projet, tel qu'il était conçu, n'était point réalisable si la somme dont on disposait n'était pas augmentée.

D'un autre côté, M. Emile Zola, devenu président de la Société des gens de lettres, de concert avec les membres du comité, s'était mis en quête d'un emplacement pour la statue, autre que la galerie d'Orléans primitivement désignée. M. Zola trouvait cette galerie trop étroite et « mal fréquentée » : il désirait obtenir que la statue fût érigée soit sur la place de l'Opéra, soit sur le terre-plein qui fait face au Théâtre-Français ou un emplacement pris dans les Champs-Elysées. C'était un motif de plus pour faire écarter le projet de Chapu qui avait, au contraire, recherché un endroit abrité, où son marbre ne fut pas altéré par la pluie et pût, en outre, être vu de près et, en quelque sorte, d'une façon intime afin que les détails d'exécution pussent en être appréciés : en plein air, au milieu d'une grande place publique, il eût été, en effet, tout à fait dépaysé.

En définitive, sur les instances de M. Zola, le Conseil municipal de Paris a concédé au comité la place du Palais-Royal. Le projet de Chapu est abandonné, et c'est M. Rodin qui a été chargé de l'exécution; le monument de Balzac, sera érigé dans l'axe de la porte d'honneur du Conseil d'État, en bordure de la rue Saint-Honoré, sur l'emplacement des deux petits refuges qui occupent le côté nord de la place du Palais-Royal et qui seront réunis. M. Rodin a expressément accepté. Il faut espérer maintenant que son œuvre ne se fera pas trop attendre, et convenons que si jamais la statue de Balzac se dresse sur le pavé de Paris, ce n'aura pas été sans peine.

On a inauguré à Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne) une statue de Bernard Palissy que cette ville revendique, non sans contestation d'ailleurs de la part de localités voisines, comme un de ses enfants. C'est une réplique du beau bronze, œuvre de M. Barrias, que la ville de Paris a fait placer dans le square contigu à l'église Saint-Germain-des-Prés.

A Villeneuve-sur-Lot, la cérémonie d'inauguration a été présidée par M. Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui a prononcé un discours fort remarquable. Après avoir éloquemment retracé les persécutions que Bernard Palissy eut à subir pour sa fidélité à la religion réformée et les légendaires déboires que lui valurent ses merveilleuses inventions, le ministre définissant, en Palissy, l'artiste créateur, s'est ensuite exprimé en ces termes :

Il avait beaucoup voyagé, beaucoup vu le monde et les hommes, préoccupé surtout de recherches d'histoire naturelle, lorsque le hasard mit entre ses mains une coupe de

faïence, sans doute un de ces travaux italiens si répandus alors dans notre pays. Le modelé des figures, l'éclat des couleurs, la finesse de l'émail le frappèrent vivement et il résolut de faire non pas aussi bien, mais mieux et de doter sa patrie d'une forme d'art particulière. Là encore il ne voulait pas imiter; aucune nature n'était plus indépendante que la sienne et plus éprise de la vraie nouveauté, celle qui crée.

La composition des couleurs et des émaux céramiques était connue, il lui eût suffi de l'appliquer à son tour si, comme les autres potiers qui commençaient à travailler en grand nombre d'après les maîtres italiens, il n'avait eu d'autre ambition que d'implanter dans son pays un art étranger. Mais il prétendait trouver des formules nouvelles, *inventées*. Alors commença pour lui un long martyre qu'il a raconté en des pages admirables. Luttant contre la résistance des siens, les railleries des indifférents, la misère, la maladie, sacrifiant tout et lui-même à son idée, il arrivait enfin à trouver ce qu'il cherchait avec tant de passion : la théorie et l'application d'un art né tout entier de sa patience et que les siècles ont nommé de son nom : l'art de Palissy.

Pourvu du titre « d'inventeur des rustiques figulines du roy », maître de « l'art de la terre », il multipliait dès lors ces œuvres charmantes, d'un goût si pur et d'une élégance si forte, qui sont la parure exquise de nos musées et que l'on a beaucoup imitées sans les égaler jamais. C'est que rien ne remplace dans la création d'une œuvre d'art cette émotion de l'inventeur qui est comme la fièvre du génie.

Rien ne remplace non plus ce principe auquel Palissy resta toujours fidèle et que l'art décoratif oublia trop après lui, de demander à la réalité et à la vie toutes ses inspirations et tous ses motifs, inventant et copiant ses formes les plus simples comme les plus ingénieuses, ses combinaisons les plus élémentaires comme les plus imprévues.

Lamartine a dit de son œuvre : « Le filet d'un pêcheur vidé tout palpitant et tout ruisselant sur le sable et transvasé dans un bassin d'argile, voilà les plats de Palissy. » De là cette fraîcheur de sentiment et cette harmonie constante qui frappe dans tout ce qu'il a laissé et qui permet de reconnaître son empreinte, à défaut de sa marque, puisque, avec sa modestie ordinaire, il ne signait pas ses chefs-d'œuvre.

D'autres allocutions ont été prononcées pendant cette cérémonie à laquelle assistait aussi M. Fallières, garde des sceaux, notamment par M. Georges Leygues, le député de l'arrondissement, à qui l'on doit la méritoire initiative de l'érection de ce monument.

Ce que nous disions plus haut, au sujet de la statue de Balzac, s'appliquerait, avec plus de raison encore, au monument de La Fontaine qui vient d'être inauguré sur les pelouses du Ranelagh ; il semble que plus l'hommage que la postérité tient à honneur de rendre à un génie est mérité et justifié, plus la réalisation de cet hommage rencontre de difficultés. En 1884, un comité de souscription se forma, sous la présidence de M. Sully Prudhomme, pour élever ce monument à La Fontaine. L'État et la ville de Paris offrirent chacun 12,000 francs, ce dont il convient de les féliciter hautement ; mais pour recueillir, par souscription publique, une trentaine de mille francs de plus il n'a pas fallu moins de huit années : il ne s'agissait plus même, cette fois, de glorifier un romancier, mais, songez-y donc, un poète,— et quel poète ! — Or, notre République, semblable,— en cela seul, du reste, — à celle de Platon, paraît plutôt disposée à proscrire les poètes. D'ordinaire, en ce bon pays de France, l'expression de la reconnaissance publique envers les gloires de clocher est bien moins lente à se

manifester sous la forme du bronze ou du marbre. Heureusement, comme l'a finement remarqué M. Sully-Prudhomme dans son discours dont on va lire les principaux passages, la gloire de La Fontaine est de celles qui peuvent attendre.

L'inauguration a eu lieu par une belle après-midi tout ensoleillée, qui faisait, de cette charmante promenade du Ranelagh, un coin délicieux de verdure et d'ombrage ; l'éminent recteur de l'Académie de Paris, M. Gréard, de l'Académie française, présidait. M. Sully-Prudhomme a, le premier, pris la parole :

Je viens saluer l'inauguration de ce beau monument dédié à la gloire de La Fontaine, du poète plus qu'immortel, toujours jeune, dont j'ai l'accablant honneur, après deux cents ans, d'occuper le fauteuil à l'Académie française. Je prends la parole au nom de la Compagnie et du comité qui a préparé et poursuivi l'entreprise, applaudie et néanmoins laborieuse, que nous couronnons aujourd'hui. Il y a sept ans que nous l'avons commencée. La Fontaine, heureusement, pouvait patienter; il est même trop distrait pour s'en être aperçu.

Sachons interpréter le paisible empressement de ses admirateurs à symboliser dans le plus dur métal et la plus fine pierre, la solidité et la grâce impérissables de son œuvre. La lente incubation de ce suprême hommage à son génie serait-elle un signe d'indifférence, un symptôme de désaffection à l'égard du Bonhomme illustre chez ce peuple qu'il a si longtemps récréé ? Oh ! nullement : j'y vois tout autre chose. Il en est de la gloire comme de l'amour, dont il ne faut pas juger de la solidité à l'ardeur. L'attachement de la France pour son vieux fabuliste, après deux siècles, est devenu conjugal ; il est le lien d'un mariage merveilleusement assorti, où les époux ne sentent plus le besoin de se souhaiter leurs fêtes pour célébrer leur constance, c'est l'union de Philémon et de Baucis :

L'amitié modéra leurs feux sans les détruire.

Aussi, quand nous avons proposé à Baucis une commémoration somptueuse de ses noces avec Philémon, nous a-t-elle répondu simplement :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.

Et ce n'était pas une défaite, mais la naïve expression de l'habitude dans un ménage sans trouble, assuré de sa foi par sa durée.

Ainsi la lenteur même de notre succès a cela de consolant qu'elle assimile au plus inaltérable amour le culte domestique des familles pour l'auteur de ce recueil de fables, chef-d'œuvre de poésie et de morale en action, qui a été jusqu'à présent comme le catéchisme laïque épelé par tous les enfants du sol gaulois.....

J'ai rappelé quel lien d'ancienne et touchante accoutumance nous unit tous à notre bon La Fontaine, d'où il résulte que la plupart de ses meilleurs amis se seraient indéfiniment contentés de porter son image dans leurs cœurs. Il y a plus, l'accoutumance, à la longue, rend inconscients les nœuds qu'elle fortifie. Mais plus ces attaches semblent oubliées, plus elles sont en réalité sensibles, irritables pour peu qu'on y touche. En France, à coup sûr, personne ne toucherait impunément à la popularité de La Fontaine; ce serait un attentat au génie de la nation même, et nos écoles de poésie les plus révolutionnaires n'en ont pas affronté l'aventure. C'est que le tempérament littéraire de ce maître invincible représente par excellence ce qu'il y a de plus inaliénable dans notre caractère national ; son vers en rallie tous les traits essentiels : la démarche légère et ferme à la fois, le bon sens gai comme la lumière, la précision autant ennemie de la subtilité que du vague. Il est par l'accent et l'allure le plus Français de tous nos poètes, il est de son pays plus que tous les autres : voilà son originalité. Ses écrits ont une

saveur de terroir qui dénonce le cru et défie toute contrefaçon. Aussi est-il pour les étrangers le plus intraduisible de tous. Il ne leur est même pas entièrement intelligible; le sens littéral de sa phrase ne leur en livre pas le sens purement français, que les mots tiennent non pas de la convention, mais du mouvement vif et gracieux qui les rapproche. Par contre, ce qui le rend inimitable l'empêche de pouvoir imiter. Ses emprunts à l'antiquité grecque ou latine s'ajustent d'eux-mêmes à son humeur, qui est foncièrement gauloise.

Ainsi la morale, toute païenne, de ses fables, transposée, humanisée par sa bonhomie, s'accommode spontanément à nos mœurs ; dans ses vers, elle n'est plus froide, parce qu'elle sourit, mais elle reste virile parce qu'elle ne s'est pas attendrie :

Travaillez, prenez de la peine,
C'est le fonds qui manque le moins.

Je n'ai ni le dessein, ni le loisir d'analyser ici les qualités techniques de son œuvre. Devant le solennel témoignagne de fidélité que sa patrie donne à sa mémoire, je ne me sens d'autre mandat que de rappeler combien fidèlement lui-même il en représente par son génie littéraire la franchise, l'élégance et la santé aux yeux du monde.....

Loin de confisquer les talents supérieurs qu'il attire à soi, Paris, au contraire, ne les emprunte aux autres villes que pour les leur rendre couronnés par lui d'un éclat qui rejaillit sur elles. Cet auguste service lui vaut à bon droit le privilège d'évoquer dans le bronze et le marbre, et de réunir dans son sein, les grandes figures immortalisées par son adoption; il les donne à la fois en parure à ses places publiques et en exemple aux passants innombrables qui s'y croisent. Mais, par cela même, la parure et l'exemple doivent être, autant que possible, incontestés ; c'est le devoir attaché à ce privilège. Ah ! là-dessus notre conscience est bien tranquille, en présence du monument que nous inaugurons aujourd'hui. L'épanouissement de tous les visages reflète ici l'approbation sans réserve de toutes les âmes.

Cette unanimité dans un hommage public est remarquable et précieuse, car, hélas ! elle devient rare. Plus chez nous les sentiments se partagent sur l'idéal littéraire, artistique ou social, plus les statues vont se multipliant ; de sorte que nos glorifications nationales, au lieu de proclamer ce qui unit la nation, dénoncent ce qui la divise. Aucune méthode réfléchie, aucun ordre équitable n'y préside; on y sent le pêle-mêle d'une lutte d'opinions militantes, où les gloires sereines sont sacrifiées aux gloires orageuses. Je ne soulève ici aucune question de préséance des unes sur les autres; c'est l'égalité seule que je revendique pour toutes.

Qu'on n'ait plus à se demander pourquoi le plus ancien suffrage universel, celui qui, depuis un temps immémorial, est né sans inventeur et s'est renouvelé sans vicissitudes, celui qui a investi Homère de la magistrature suprême dans la république des lettres, ne reçoit pas, au moins en la personne de Corneille, les mêmes honneurs que son cadet politique !

Pour tous les créateurs et les bienfaiteurs de la patrie, pour tous, indistinctement, je réclame l'impartialité dans l'apothéose; je le dois aux Belles-Lettres que je suis fier de représenter ici, et puisque j'ai mission de remettre ce monument à la Ville de Paris, je la remercie encore d'avoir si bien commencé, en honorant La Fontaine, la réparation que la poésie, avec confiance, attendait de sa justice.

Après ce beau discours qui a été vivement goûté par l'assistance, MM. Poubelle, préfet de la Seine, Davrillé des Essarts, conseiller municipal du XVI[e] arrondissement, et Deville, député de Château-Thierry, ont tour à tour pris la parole. L'auteur de la *Poésie des bêtes*, M. François Fabié, à qui les membres du comité avaient, presque à l'improviste, demandé une pièce de vers pour la circonstance, a répondu de très bonne grâce à cette demande par une poésie que M. Got, sociétaire de la Comédie-Française, est venu lire au pied du monument, et dont voici le début :

Devant le portrait que lui tend
L'homme, toujours habile à feindre,
Ô fablier, ton vieux Lion dit, mécontent :
« Si mes confrères savaient peindre!... »
Moi, je dirais plus volontiers :
« S'il était des sculpteurs habiles chez les bêtes,
Ce n'est pas deux siècles entiers
Qu'ils oublieraient le plus exquis de leurs poètes;
Si les bêtes savaient comment
On taille le bronze et le marbre,
Elles auraient ton monument
Au coin d'un bois, près d'un ruisseau, sous un grand arbre,
Depuis le jour où, crânement,
Tu soutins, en des vers de flamme,
Contre Descartes et tout son siècle l'acclamant,
Que les animaux ont une âme. »

Cette sympathie du poète pour les animaux n'était guère du goût de son temps, et quelques rares esprits seulement, à l'exemple de Mme de la Sablière, surent apprécier la poésie de La Fontaine si vraie et si profonde, se plaire à sa simplicité.

Et, pendant deux cents ans, seuls, les écoliers blêmes,
— Non ceux qu'on nomme « forts en thèmes » :
Les autres, — recopiaient tes vers,
Ou les récitaient de travers
En te lançant des anathèmes.

M. Fabié termine ainsi son hommage au fabuliste :

Ton Lion aura quelque ennui
De ne voir passer devant lui,
— Les perruques s'étant perdues, —
Que des crânes luisants ou des têtes tondues
Et rugira qu'hier valait mieux qu'aujourd'hui.
Mais Renard t'apprendra que sa race prospère,
Qu'elle mange toujours le dîner des Corbeaux,
En leur disant qu'ils sont intelligents et beaux ;
La Lime, que l'acier résiste à la Vipère,
Et quelquefois aussi le marbre des tombeaux ;
Bertrand, qu'il est content de Raton, son compère,
De plus en plus adroit à retirer du feu
Les marrons que lui mange en paix, bénissant Dieu ;
Et tes deux beaux Pigeons, aux ailes frémissantes,
Le col plein de baisers et de roucoulements,
En voyant des couples charmants,
Ou des ombres errer, seules et languissantes,
Répéteront sans fin, — dans ce rythme léger
Que t'apprit le ruisseau coulant sous les grands chênes :
« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager,
« Que ce soit aux rives prochaines ! »

Et toi, bon fablier, serein et radieux,
Comme il sied au poète admis au rang des dieux,
En regardant passer l'humaine fourmilière,
Que tu peignis comme Molière,
Dans une *comédie à cent actes divers*,
Tu souriras de ses défauts, de ses travers,
Que n'ont pu corriger sermonneurs ni poètes,
Et te consoleras de l'homme avec les bêtes.

Ce monument, dont le modèle en plâtre fut exposé au Salon, il y a quelques années, est l'œuvre du statuaire Dumilâtre, secondé, pour la partie architecturale, par M. Frantz Jourdain. Il se compose du buste du fabuliste auquel la Renommée, sous la figure d'une femme ailée, présente une palme; sur le soubassement sont habilement disposés les animaux qui sont les principaux héros de ses fables. Le style architectural est emprunté au XVII[e] siècle; c'est dire qu'il comporte une certaine complication de détails et de lignes, et l'ornementation que ces nombreuses figures d'animaux mettent autour de la figure principale. Quant à l'emplacement, on n'en pouvait choisir un plus favorable que le parc de Ranelagh, avec ses massifs, ses charmilles, ses pelouses qui lui font un cadre délicieux.

Une caravane de félibres et de cigaliers, passant par Lyon, a inauguré dans la cour du palais Saint-Pierre, le buste de Joséphin Soulary, par M. Lombard. M. Eugène Lintilhac a prononcé l'éloge du poète lyonnais; il ne s'est pas borné à vanter le délicat ciseleur de poésies et de sonnets exquis :

Dans notre siècle, a-t-il dit, où les diverses sources de la poésie semblent tarir, il en est une toute fraîche, d'une profondeur inconnue, d'où jailliront sans doute les poèmes de demain et où votre Soulary aura eu l'insigne honneur de puiser l'un des premiers : cette source, encore mystérieuse, comme celle dont parle Lucrèce, c'est le sentiment poignant des inégalités sociales, une foi ardente dans l'avènement de la justice pour tous par l'expansion de la fraternité de tous. Ces sentiments naquirent en lui au spectacle de ses voisins les canuts, en qui il notait douloureusement ce « quelque chose de souffrant et contemplatif » qui a passé de l'âme de votre peuple dans celle de vos poètes et de vos artistes.... C'est Soulary qui écrivit ces graves paroles :

Le pauvre est, comme vous, fils du grand héritage.
Faites-vous pardonner d'avoir, dans le partage,
Avant qu'il fût levé, pris son or et son vin !

M. Duparc, de l'Odéon, a récité ensuite une pièce de vers de M. Paul Mariéton, et le maire de Lyon a remercié les cigaliers et les félibres du buste qu'ils ont élevé à la mémoire du poète lyonnais.

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix du concours Troyon à M. Amédée Gibert. Deux mentions honorables ont été accordées à MM. Didier-Pouzet et Moteley.

L'état de délabrement dans lequel se trouvent les palais de Versailles et de Trianon a attiré l'attention du ministère des Travaux publics, auquel ont été rattachés, comme on le sait, les services des Bâtiments civils et des Palais nationaux. M. Yves Guyot, désireux de porter remède aussitôt que possible à ce fâcheux état de choses, a demandé à la commission compétente de faire une visite sur les lieux pour apprécier l'importance des réparations nécessaires et de lui rendre compte du résultat de cette visite.

Conformément à la décision du ministre, la commission supérieure des Bâtiments civils et des Palais nationaux s'est transportée à Versailles et à Trianon. Après son inspection, elle a évalué à deux millions environ la somme nécessaire pour remettre les palais en état. M. Yves Guyot serait disposé à fractionner par annuités les dépenses à effectuer dans ce but ; son intention serait, en conséquence, de demander au Parlement de voter, tous les ans, une somme de deux à trois cent mille francs pour subvenir à ces réparations.

Le *Postillon*, tableau de Meissonier, qui a figuré à l'exposition centennale de 1889, appartenait à M. Mac Murdo, colonel dans l'armée anglaise, décédé depuis lors. Au moment de le réexpédier au propriétaire, est intervenu un marchand de tableaux parisien, qui l'avait vendu et qui était créancier du prix de trois autres tableaux de Meissonier ; il a mis opposition, entre les mains du secrétaire de l'exposition, à l'enlèvement du *Postillon*.

De son côté, Mme veuve Mac Murdo a introduit un référé contre le créancier opposant, pour être autorisée à faire vendre le tableau aux enchères, sur la mise à prix de 68.000 francs, somme qui avait été indiquée comme chiffre d'estimation, par la juridiction anglaise.

Le président des référés a fait droit à cette demande : devant le commissaire-priseur, il ne s'est pas trouvé d'acquéreur pour couvrir la mise à prix.

Le jury de l'exposition annuelle des Beaux-Arts de Munich a accordé des diplômes et décerné des premières médailles au peintre Boldini, aux sculpteurs Roty et Sinding; des secondes médailles à MM. Hunter, Barau, J.-E. Blanche, Demont, Zorn.

La direction des Beaux-Arts vient de répartir entre les musées de province une centaine de bustes d'hommes célèbres commandés depuis une trentaine d'années par l'État à un grand nombre de sculpteurs, et que le manque de fonds avait empêché de reproduire en marbre ou en bronze. On s'est occupé, dans l'attribution qu'on en a faite, de les envoyer surtout

à leurs lieux d'origine, David d'Angers à Angers, Gay-Lussac à Limoges, etc.

Cinq bustes nouveaux, commandés par l'État, vont orner les galeries historiques du palais de Versailles. Ce sont ceux de *Paul Bert*, par M. Cadoux, de *Daumier*, par M. A. Lenoir, de *Gavarni*, par M. Injalbert, de *Lamennais*, par M. Cougny et de l'*Amiral de Gueydon*, par M. Ludovic Durand.

Le peintre orientaliste Louis Mouchot est mort à Paris, à l'âge de soixante ans. Ses vues d'Orient étaient estimées des connaisseurs ; malheureusement, il y a une douzaine d'années, une cruelle maladie l'empêcha tout à coup de continuer ses travaux et le laissa sans ressources. Les artistes français, avec ce méritoire esprit de confraternité dont il donnent de fréquents témoignages, se concertèrent pour venir au secours de cette infortune subite : ils organisèrent une vente publique au profit de Mouchot, laquelle réunit plus de trois cents œuvres et dont le produit atteignit une somme assez importante pour que le malheureux artiste ait pu finir ses jours à l'abri du besoin. Depuis lors, l'oubli, comme il arrive toujours en pareil cas, n'avait pas tardé à se faire autour de son nom.

Un peintre décorateur d'un sérieux talent, Alphonse-Antoine-Joseph Ouri, vient de mourir à Paris. Parmi ses principaux travaux de décoration, nous citerons ceux qu'il exécuta aux Tuileries dans le « salon vert » et qui ont disparu avec le palais, à l'hôtel Fould, au château de Sandrigham, en Angleterre, propriété du prince de Galles, et surtout sa collaboration avec Delacroix qui, dans la décoration de l'ancien Hôtel de ville de Paris, lui avait confié la peinture d'un plafond dans l'un des principaux salons de l'édifice. Ouri, qui était né à Versailles, a succombé à l'âge de soixante-trois ans.

L'école française de paysage vient de perdre, en Léon Pelouse, un de ses artistes les plus appréciés. Il est à peine besoin de rappeler le franc et légitime succès que ses toiles, depuis longtemps déjà, obtenaient aux Salons annuels où il exposa assidûment jusqu'au dernier, auquel l'état de sa santé ne lui avait pas permis de prendre part. Son admirable tableau du musée du Luxembourg, *Un coin de Cernay en janvier*, est là pour témoigner de reste de la pénétration intime et profonde avec laquelle il interprétait la nature, ainsi que des remarquables qualités de peintre qu'il avait su acquérir et développer.

Ce n'est, en effet, qu'à l'âge de vingt-huit ans qu'il put, en dépit de sa famille, s'adonner à la peinture et en particulier au genre du paysage vers lequel l'attiraient ses instincts d'artiste, et qui lui a valu par la suite une réputation largement méritée.

Pelouse était né en 1838, à Pierrelaye (Seine-et-Oise). Il avait été désigné pour exécuter, à l'Hôtel de ville de Paris, une importante décoration picturale, qu'il a malheureusement laissée inachevée.

Le peintre Adolphe Leleux, l'auteur si connu et non moins réputé de tant de toiles représentant des scènes bretonnes, vient de mourir subitement à Paris, succombant à la rupture d'un anévrisme. Le genre de sujets pour lequel, dès ses débuts, il montra une prédilection très marquée, l'avait fait désigner sous le nom de Leleux le Breton, pour le distinguer de son frère cadet, Armand Leleux, mort en 1885, qui fut aussi un peintre de talent.

Depuis ses débuts au Salon de 1835, Adolphe Leleux produisit, avec un très vif succès, un grand nombre de tableaux inspirés exclusivement par les mœurs et les costumes de Bretagne; parmi les plus appréciés de ces tableaux, nous citerons : *Un marché en basse Bretagne* (1838), *Braconniers bretons* (1839), *Danse bretonne* (1842), etc. Il fit ensuite un voyage en Espagne et en Algérie, ce fut pour Leleux une occasion de renouveler le genre de ses sujets : il exposa alors, entre autres œuvres, des *Contrebandiers espagnols*, l'*Improvisateur arabe*, etc. Vinrent les événements de 1848, qui fournirent à sa production des sujets d'actualité, qu'il traita avec non moins de bonheur, et dans lesquels son talent s'éleva parfois jusqu'à la note épique, en particulier dans le *Mot d'ordre* (*24 février 1848*), que possède le musée du Luxembourg, la *Sortie*, un *Convoi des prisonniers de Juin*, etc. Mais il ne tarda pas à revenir aux scènes rustiques de ses débuts. A cette catégorie appartient *Une noce en Bretagne* (Salon de 1863) qui se trouve au Luxembourg.

Les qualités qui caractérisent la peinture d'Adolphe Leleux peuvent se résumer en une connaissance approfondie des milieux et des personnages qu'il a interprétés, le pittoresque de la composition, l'habileté à saisir la couleur locale et à la mettre en relief par une exécution toujours intéressante et non sans saveur ; ses dernières œuvres même ne se ressentaient pas trop des atteintes de l'âge. Il était né à Paris, en 1812.



LES LIVRES

La Bible, traduction nouvelle d'après les textes hébreu et grec, par E. Ledrain; tome VII : *Œuvres morales et lyriques* (Paris, Lemerre). — M. Ledrain poursuit, avec une assiduité que le succès déjà obtenu est bien fait pour stimuler, cette traduction qui restera l'une des œuvres d'érudition dont s'honorera le plus notre époque, et, on peut l'affirmer, la vraie, rigoureuse, définitive traduction de la Bible. Le tome VII comprend le *Cantique des Cantiques*, l'*Ecclésiaste*, la *Sapience de Salomon*, l'*Ecclésiastique*, les contes de *Ruth*, d'*Esther*, de *Tobie*, de *Judith*, c'est-à-dire ce que le vieux livre d'Israël présente de plus curieux. C'est la première fois certainement qu'en serrant le texte d'aussi près, on en a rendu toute la grâce et toute la force. Le savant hébraïsant, qui en même temps est un si puissant écrivain, semble avoir concentré toutes ses facultés à faire passer dans notre langue les chants d'amour de la Sulamite et le pessimisme élevé de l'*Ecclésiaste*.

Inventaire général des richesses d'art de la France : Province, monuments civils, tome V, publié par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Paris, Plon et Nourrit). — Le nouveau volume de l'*Inventaire général* dont les cinq catégories se publient parallèlement sous l'active impulsion de l'érudit archiviste M. Henry Jouin, est le quatrième en date, et le cinquième dans l'ordre de la tomaison (le tome IV n'ayant pas encore paru) de la série de *Monuments civils de la Province*. Il contient la nomenclature et la description des œuvres d'art appartenant, entre autres établissements, à la manufacture nationale de Sèvres, avec une notice rédigée par Champfleury; aux musées de Besançon, par M. Auguste Castan; au palais des Arts à Lyon, par M. Dissard; au musée de Tours, par MM. Félix Laurent et Anatole de Montaiglon, etc.

Nous avons eu maintes occasions déjà de dire l'importance historique et documentaire de cette vaste publication qui se poursuit avec le même

esprit de méthode et de classification qui a inspiré ses débuts, et d'apprécier les incomparables services qu'elle rend à ceux dont l'histoire de l'art sollicite les recherches. Signaler l'apparition d'un nouveau volume de cet ouvrage, c'est annoncer à ceux-là qu'une nouvelle source d'informations sûres, précises et définitives est ouverte, à laquelle ils peuvent puiser avec profit : la compétence spéciale qu'apporte chacun des collaborateurs dans la part dont il est chargé, en est le meilleur garant.

Histoire du Luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIXe siècle. par Henry-René d'Allemagne (Paris, Picard). — Ce beau volume, enrichi de 500 figures et de nombreuses planches hors texte, est l'ouvrage le plus complet qui ait été écrit sur l'histoire du luminaire. Nous n'avons pas à insister sur l'érudition dont ce livre est plein; un pareil ouvrage ne va pas sans un grand fond de connaissances préalables, ni sans longues recherches personnelles. Nous n'avons guère à nous occuper ici que du côté artistique d'un ouvrage qui reproduit la plupart des formes inventées pour porter une mèche ou une bougie. Depuis le chandelier à sept branches et la lanterne de Malchus jusqu'à la lampe moderne, tous les systèmes d'éclairage ont leur gravure dans ce livre, et l'art a beaucoup à prendre dans l'innombrable variété des motifs.



Lampe en bronze, portant le monogramme du Christ.
(Musée de Naples.)

Le thème était aride; il semblait peu propre à fournir des variations nombreuses. Mais c'est un miracle de voir tout ce que l'industrie humaine a su trouver de combinaisons originales et charmantes, de formes curieuses, de lignes parfaites d'équilibre et d'harmonie.

« Dans ce retour vers le passé, dit l'auteur, il faut voir, outre un sentiment de curiosité bien légitime, la recherche d'une satisfaction intime résultant de la comparaison de notre civilisation avec celle des siècles précédents.

« En dehors d'une pensée d'égoïsme à laquelle un parallèle de ce genre ne saurait manquer de donner naissance, on peut faire une intéressante étude sur l'impulsion produite par le courant des



Chandelier de Glocester. Bronze.

idées religieuses sur l'influence que les événements contemporains ont eue sur la vie privée des anciens. Cette action s'est traduite dans la forme ou l'ornementation des objets dont ils se servaient couramment, et il serait presque possible de reconstituer l'histoire d'un peuple par l'étude de son industrie. »

Les deux grandes époques de la décoration luminaire sont le moyen âge et le XVIIIe siècle. En cela, comme dans tous les autres arts décoratifs, ces deux époques sont complètement originales. Elles s'appartiennent à elles-mêmes. On voit bien de quel art elles s'inspirent, mais la vie leur apparaît d'une façon si particulière, que tous les objets dont elle a besoin, prennent une forme et une saveur personnelles.

De l'histoire du luminaire dans l'antiquité, il nous reste peu de chose. Ce sont d'abord les lampes antiques trouvées à Pompéi, fantaisies charmantes de bronze, où les oiseaux jouent avec les dauphins, où les Silènes ventrus coudoient les Centaures et les Nymphes.

L'antiquité vivait plus le jour que la nuit et plus dehors que chez elle. Elle ne s'éclairait guère. Les lampes, à part quelques modèles admirables, semblent avoir été toujours relégués au rang d'utilités domestiques. Les anciens ont mis là, comme dans le reste, leur goût impeccable et leur fantaisie charmante. La fin de l'empire romain et les premières civilisations chrétiennes n'inventent rien. Les lampes furtives des catacombes sont les lampes païennes ornées du signe du Christ.


Candelabre de Palerme.
Marbre sculpté.

Il faut aller jusqu'au XIIe siècle pour rencontrer les premières œuvres d'art. De ce nombre sont les chandeliers d'Hildesheim, le chandelier de Glocester, le candélabre de Palerme, et de véritables monuments d'un art parvenu du premier coup à une formule définitive. Ces chandeliers d'Hildesheim sont l'œuvre de saint Bernward qui, comme notre saint Éloi, avait été orfèvre avant d'être promu à l'épiscopat. « On sent une main peu expérimentée, dans la fabrication de ces chandeliers, peu expérimentée du reste dans tous les bronzes attribués à saint Bernward. On est au début d'une renaissance où s'accusent toutes les gaucheries d'un art en enfance. Assurément ces chandeliers ne sont bien remarquables ni par leur forme générale ni par les détails : ils sont mal assis sur un pied trop étroit, la tige inférieure n'est pas sensiblement plus forte que la supérieure ; ces tiges sont trop longues et se relient mal au nœud du milieu qui n'a pas assez d'importance. Les quadrupèdes, lions ou chiens, de la tige inférieure ; les oiseaux, aigles ou pigeons, de la tige supérieure ; les petits bucherons ou vignerons qui avoisinent le nœud central ; les hommes nus qui montrent leur derrière et sont accroupis sur les lions du pied ; les mascarons qui grimacent sur le nœud supérieur, les tigres qui mordent les lèvres de la bobèche, ne forment certes pas une composition impeccable mais sont intéressants au point de vue de l'histoire de l'art. Nous avons là le point de départ de cette renaissance qui nous a donné à son apogée le XIIIe siècle, le plus grand siècle que l'on ait encore vu. »

Le chandelier de Glocester est encore l'un des spécimens les plus célèbres que nous ait laissés le XIIe siècle. Ce magnifique objet, connu aussi sous le nom de chandelier du Mans, fut fondu en Angleterre pour l'abbaye de Glocester et devint ensuite la propriété de la cathédrale du Mans. « Longtemps avant la Révolution, raconte M. d'Allemagne, le chapitre avait relégué dans les greniers ce

meuble qu'il regardait comme un objet peu en rapport avec les goûts et les modes si contournées des XVIIe et XVIIIe siècles. C'est, du reste, le dédain puis l'oubli qui a fait échapper ce précieux document au vandalisme



Porte-lumière en fer forgé. Travail italien.

révolutionnaire. » Devenu la possession d'un amateur éclairé du Mans, il fut vendu par ce dernier au prince Soltykoff à qui il appartient encore aujourd'hui.

Les formes à cette époque étant sacerdotales n'ont pas de patrie, elles se transmettent fidèlement à travers les temps du moyen âge, iden-

tiques dans leurs lignes générales, mais variées dans leur ornementation par des caprices charmants. L'arbre de la Vierge de Milan, les délicats chandeliers en corail limousin de forme orientale et de travail français, les lustres, les porte-lumières sont autant de créations du génie fantasque des artistes du moyen âge.

La Renaissance italienne a mis dans les objets du luminaire comme dans toutes les autres parties du mobilier, son pur instinct architectural; les chandeliers, les lampes sont construits par des orfèvres qui sont en même temps des architectes et des sculpteurs.



Chandelier composé par René Boyvin.

L'époque qui par l'invention et l'élégance se rapproche le plus de l'antiquité, qui, à travers les siècles, a retrouvé, dans l'excès de son raffinement, quelque chose de la naïveté primitive, le xviiie siècle a créé les plus purs chefs-d'œuvre de l'art décoratif. Il n'est pas d'art plus exquis que celui qui a trouvé et exécuté ces chandeliers, ces torchères, ces appliques dont M. d'Allemagne nous donne les reproductions. Lalande, Blondel, Germain, Meissonier, etc., etc., ont une valeur d'artiste supérieure à celle de bien des maîtres officiels de leur temps. Ils ont eu ce qui nous manque, le sens de la composition, le goût primesautier qui mêle les attributs champêtres aux amours, aux satyres, aux animaux; ils ont eu, comme Meissonier, l'audace qui donne aux rinceaux la rigidité des colonnes, ou les tord en spirales qui s'enroulent autour de figures d'enfants. C'est là un art tout païen qui ne cherche que l'harmonie des belles formes et ne vise qu'à charmer l'œil. Il a été original, mais sans se demander pourquoi ; il a plus créé que d'autres, tout en se disant qu'il ne faisait qu'imiter. Il a ignoré le moyen âge, l'a appelé barbare, de la meilleure foi du monde; comment aurait-il compris une époque sacerdotale, de formes hiératiques, lui qui n'avait plus de foi religieuse et ne gardait d'autres croyances que celles du plaisir ?

Ce moyen âge fut pourtant plein d'une originalité terrible. Les chande-



Lustre composé par Bérain.

liers du trésor d'Hildesheim, le chandelier de Glocester, celui de Reims, la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle, sont d'un art plus significatif par les idées qu'il suppose que par sa valeur propre. Assurément les objets en dinanderie sont, pour la plupart, de formes intéressantes, mais l'attrait qu'ils ont pour nous est doublé d'archéologie. Nous les aimons pour les civilisations dont ils sont les survivants. Nous les voyons à travers les souvenirs de notre éducation historique qui, à force de nous renseigner sur le passé, a fini par nous faire perdre le vrai sens de la plastique. Assurément, il y a des merveilles d'élégance dans l'art du XIIe et du XIIIe siècle, mais on les compte : comme les œuvres du génie, elles sortent de toute classification ; elles ne donnent pas le droit de conclure à un ensemble d'idées. La généralité des objets mobiliers de cette époque se meut dans des formes consacrées et universelles. L'art ne semble pas avoir de patrie bien déterminée. Les usages religieux ont déterminé les formes et comme, à cette époque, l'unité de l'Église est parfaite, l'unité de l'art est aussi complète. C'est par les nuances seules que se trahit l'origine des œuvres.



Lustre composé par Boule.

Quoi qu'il en soit, c'est à cet art simple qu'il faut retourner pour retrouver quelque nouveauté. Le XVIIIe siècle n'est fait que d'épanouisse-

ments. Il a épuisé tous les développements de ses idées ; on ne peut plus que le copier. Le moyen âge au contraire, le vrai moyen âge, le moyen âge roman est plein de thèmes originaux, d'inspirations curieuses mais incomplètes ; ce serait vers lui qu'il faudrait aller pour lui demander un peu de jeunesse et de simplicité.

Si nous voulions examiner l'ouvrage de M. d'Allemagne par son côté plus spécialement historique, nous ne manquerions pas d'y relever de curieux renseignements sur les progrès, d'ailleurs assez lents, qu'a faits l'éclairage à travers les âges. L'un des procédés les plus caractéristiques en cet ordre de faits est celui de la lampe à double courant d'air, inventée par Argand, médecin genevois, au XVIIIe siècle. Sa découverte est l'une des plus considérables en matière d'éclairage, et c'est à peine si le nom d'Argand est connu de quelques érudits. Il a partagé cette singulière fortune avec bien d'autres inventeurs, d'être demeuré méconnu par ses contemporains et par la postérité, tandis que d'ingénieux plagiaires ont usurpé sa part légitime de renommée. « L'invention d'Argand était trop importante pour ne pas susciter des imitations. Il y en eut à cette époque un grand nombre, mais la plus célèbre contrefaçon est celle qui fut faite par Quinquet. Ce dernier sut si bien exploiter ce qu'il n'avait pas inventé, qu'il se substitua presque complètement à la personnalité d'Argand. A peine ces lampes avaient-elles fait leur apparition qu'elles étaient déjà connues sous le nom de plagiaire. » Quinquet fut donc l'Améric Vespuce de la découverte dont Argand était le Christophe Colomb.



Chandelier composé par MEISSONIER.

« Nous avons été particulièrement frappé, conclut l'auteur, du peu de progrès que nos aïeux ont fait dans la manière de s'éclairer. Depuis l'époque romaine jusqu'au milieu du XVIIe siècle, on en était resté à l'emploi des chandelles de suif ou de cire, bien imparfaites, mais moins désagréables cependant que la lueur rougeâtre des lampes fumeuses ; et pendant le règne de Louis XIV on commence seulement à comprendre tout ce qu'il y a de défectueux et même d'humiliant à se servir encore de procédés aussi grossiers. Nous avons alors assisté a cette lutte, à ce courant qui portait

les esprits à chercher un remède à un aussi fâcheux état de choses. La découverte d'Argand, débarrassant la lampe de tous les inconvénients qu'on lui reprochait, changea complètement l'ancien *modus vivendi.* Mais si importante que fût cette découverte, on peut dire que c'est l'invention de Lebon qui a causé la plus grande et la plus salutaire révolution qu'une invention moderne ait provoquée dans notre civilisation. Le gaz nous chauffe, nous éclaire, et les services qu'il nous rend dans l'industrie sont tels qu'aucun autre agent ne pourra jamais le supplanter. »



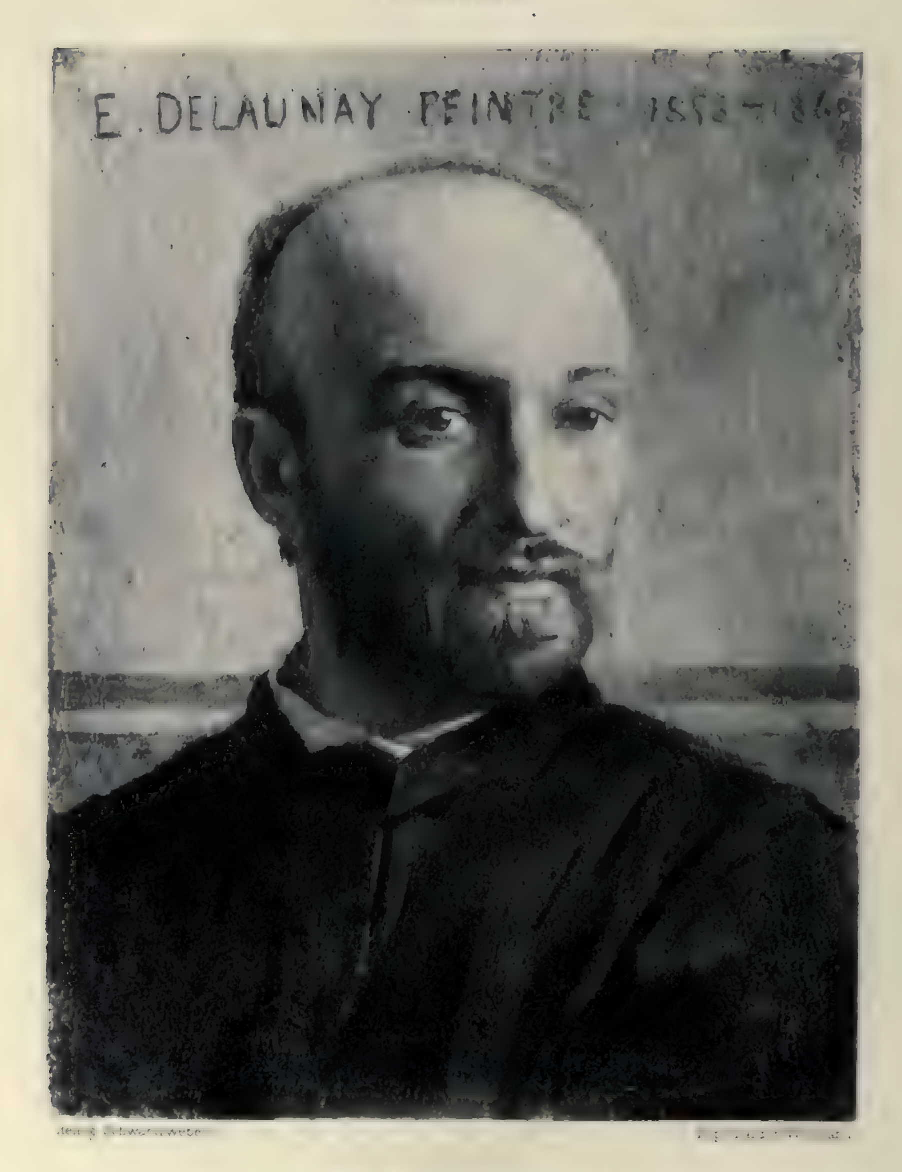
Porte-lanterne dessiné par Jean Lamour.

Cette dernière affirmation n'est-elle pas quelque peu hasardeuse si l'on songe à un autre agent autrement puissant et, — pourrions-nous dire si nous ne voulions nous limiter aux choses de l'éclairage, — autrement universel ? Qui pourrait prévoir, en effet, les fécondes surprises que réserve à notre temps l'électricité, dont les merveilleuses applications pratiques nous étonnent, il est vrai, mais ne sont rien moins que chimériques ?

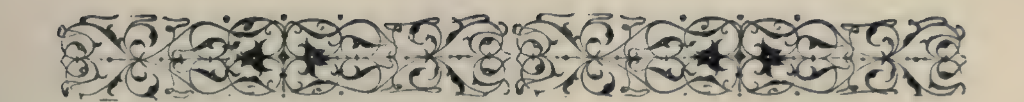
Il faut savoir gré à M. H. d'Allemagne d'avoir réuni tant de documents intéressants sur un sujet aussi peu connu ; il l'a fait, du reste, avec une rare érudition et une parfaite compétence. Quant au luxe d'édition qu'il y a déployé, il est digne de tous éloges. L'*Histoire du Luminaire* est bien, dans toutes les acceptions, un livre d'art, et ce livre n'aura pas été un encouragement inutile pour ceux qui veulent revenir aux formes vraiment artistiques. Les gravures dont l'ouvrage est semé, portent avec elles leur enseignement.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



(Musée de la Villa Medicis)



ÉLIE DELAUNAY



OTRE très estimé collaborateur, M. Henry Jouin, Secrétaire de l'École des Beaux-Arts, a bien voulu communiquer à *l'Artiste* le discours qu'il prononçait, le 8 septembre, aux obsèques du peintre Élie Delaunay, le grand et regretté artiste qui a été en même temps l'un des plus autorisés et des plus respectés parmi les professeurs de l'École.

Il est fait allusion, dans ce discours qui va suivre, au séjour d'Élie Delaunay à la Villa Médicis. Le portrait du maître, peint par lui-même, alors qu'il était pensionnaire de l'Académie de France, n'est pas connu. Nous en donnons ici une reproduction.

Ce portrait n'est pas le seul que Delaunay ait laissé à Rome. Laborieux, obligeant, juste appréciateur du talent de ses camarades, il se montra l'un des plus empressés à suspendre sur les parois du réfectoire de la Villa l'image intime, promptement brossée, de ses contemporains, de ses amis. Et certes, durant cette période déjà lointaine, de 1856 à 1860, de quelle activité ne firent pas preuve les peintres de l'Académie !

C'est Théodore Maillot qui entre sans frapper dans l'atelier du paysagiste Félix Bernard, puis chez M. Vaudremer. Tous deux lui doivent leur portrait.

Giacomotty a surpris Maillot emportant ses toiles encore fraîches. Il le suit et l'oblige à poser. La séance est courte, aussi Giacomotty trouvera-t-il le temps,

sans nuire à ses propres travaux, de fixer les traits de Carpeaux, d'Émile Lévy, de l'architecte Paul-Émile Bonnet, de M. Doublemard. Sa tâche remplie, Giacomotty prend un miroir et laisse de lui-même un vivant profil.

Pendant ce temps, le peintre Félix Clément appelle l'un après l'autre auprès de son chevalet le compositeur Charles Colin, le graveur en taille-douce Joseph Soumy, M. Edmond Guillaume, M. Maniglier, et quatre peintures nouvelles vont prendre place dans la jeune galerie des Prix de Rome.

Ulmann essaie son pinceau devant sa psyché. C'est son portrait qu'il exécute. Les camarades l'en félicitent. Il répond aux éloges qu'on lui adresse par les portraits de MM. Guiraud, Falguière, Boitte, Cugnot, Charles - Alphonse Thierry.

Le portrait de de Coninck est-il peint par lui-même ? Ce que je puis dire c'est que de Coninck a été le peintre de M. Henner.

A son tour, M. Henner a voulu fixer les traits de Samuel David le compositeur et de M. Coquart l'architecte.

Ferdinand Gaillard, lauréat de la gravure en taille-douce, n'offre à aucun de ses amis le secours de son pinceau, mais son portrait sera son œuvre.

Où vont ensemble en se donnant le bras le paysagiste Jules Didier et Tournois, le sculpteur ? Ils se rendent auprès de Charles Sellier qui les attend. Sellier veut être aujourd'hui leur portraitiste.

Élie Delaunay ne sera point en reste avec ces bons travailleurs, ces peintres de la jeunesse, des hautes ambitions, du génie qui se fait jour, de l'amitié ancienne et durable. On l'a surpris entrant chez Chapu qui devait être plus tard lui aussi l'interprète heureux de la *Jeunesse*, Chapu descendu dans la tombe quelques mois à peine avant son camarade de la Villa Médicis ! On a vu Delaunay observer d'un œil pénétrant l'élève de Carafa, Jean Conte, lauréat du Prix de Rome au Conservatoire en 1855. Puis, c'est un croquis de la tête de M. Alphée Dubois, le graveur en médailles, que Delaunay jette furtivement sur son carnet; c'est une esquisse peinte d'après M. Daumet..... A quelques jours de là, les portraits de Chapu, Conte, Dubois, Daumet étaient achevés. Delaunay, qui ne comptait à la Villa que des amis, aurait pu choisir son peintre. Maillot, Giacomotty, Clément, Ulmann, Henner, de Coninck, Sellier, Gaillard étaient prêts à fixer sur leurs toiles son profil reposé, empreint de douce rêverie. L'aimable artiste préféra s'acquitter lui-même d'un devoir imposé par la tradition. Certain d'être plus vrai, plus sincère qu'aucun autre dans l'interprétation de ses traits, il a voulu peindre avec simplicité, d'une main contenue, le portrait, doublement précieux aujourd'hui, que nous plaçons en tête d'un adieu au maître trop tôt disparu.

Deux autres œuvres d'Élie Delaunay accompagnent le discours qui va suivre. C'est d'abord un fin croquis représentant *la Fortune*. Ce dessin nous a été communiqué avec une parfaite bonne grâce par M. Destable, inspecteur de l'École des Beaux-Arts. D'autre part, nous devons à l'obligeance de M. Marionneau, correspondant de l'Institut, compatriote et ami d'enfance de Delaunay, de pouvoir placer sous les yeux du lecteur le motif principal du *Saint Vincent de Paul*, tableau d'autel peint pour l'église Saint-Nicolas, à Nantes. Il nous eût été facile, on le comprend, de reproduire ici quelques-unes des pages les plus connues, du peintre maintes fois applaudi par la critique parisienne. Nous



avons pensé mieux faire en fixant notre choix sur des compositions absolument inédites, dont le caractère permet toutefois d'apprécier le talent de Delaunay dans sa puissance et sa variété.

DISCOURS PRONONCÉ AU NOM DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS AUX FUNÉRAILLES DE DELAUNAY

Messieurs,

C'est la quatrième fois, en cette cruelle année, que l'École des Beaux-Arts est frappée dans les maîtres qu'elle s'était choisis. Un professeur de l'École ressemble assez bien à un capitaine qui aurait mission d'initier de jeunes soldats au métier des armes là où lui-même aurait grandi, où il aurait remporté ses premières victoires. Lors donc qu'un artiste éminent est désigné par ses pairs pour enseigner à l'École des Beaux-Arts, lui, l'étudiant de la veille dans cette Maison, se retrouve au milieu de camarades et d'amis. Sauf le devoir nouveau dont il est investi, rien n'est changé pour lui. Les hommes de sa génération l'entourent, les chefs-d'œuvre dont il s'était épris ont toujours droit à son culte, et la jeunesse ardente, avide de son suffrage, qui se presse sur ses pas lui rappelle l'exubérance, l'enthousiasme de ses vingt ans. Aussi la mort d'un professeur laisse-t-elle à l'École un vide toujours profond. Mais lorsque le maître qui disparaît est soudainement enlevé à l'attachement de ses émules, au respect des jeunes hommes dont il était le conseiller, le guide, l'exemple, il semble que la douleur des survivants soit plus intense, plus intolérable.

Je me trompe, Messieurs. Une mort prévue n'enlève rien à l'amertume de la séparation, lorsque celui que l'on perd est non seulement une intelligence, mais encore un caractère.

Tel m'apparaît Élie Delaunay.

Lauréat du Prix de Rome à vingt-huit ans, il quitta l'École pour se rendre à la Villa Médicis. Il s'estimait redevable de sa formation intellectuelle au peintre de la frise de Saint-Vincent-de-Paul, Hippolyte Flandrin. Sans qu'il y songeât, Delaunay devait plus encore à son maître, car il a gardé durant toute sa vie quelque chose de cette « attitude inclinée et charmante » qui, au dire de Beulé, distingua Flandrin. Ennemi du faste ou de la réclame, sans nulle ostentation,

simple, réservé, méditatif, n'ayant d'autre passion, d'autre but que l'art auquel il avait voué ses forces, son génie, Delaunay impose par l'unité, le désintéressement, l'élévation de son caractère.

J'ai dit qu'il était réservé, mais sa réserve, dictée par une modestie naturelle, n'allait pas jusqu'au mutisme; elle ne faisait pas obstacle à son obligeance. On pouvait frapper sans crainte à la porte de ce solitaire. Qu'ils fussent ou non ses élèves, les jeunes artistes qui en appelaient à son expérience le trouvaient empressé à les bien diriger. Le nombre est grand de ceux qui ont pu mettre à profit les préceptes sévères, les conseils pratiques qu'il prodiguait volontiers à qui les réclamait de lui.

L'École ne se fit pas faute de s'assurer promptement le concours d'Élie Delaunay, soit comme membre des Jurys, soit comme professeur aux cours du soir. Lorsque Cabanel laissa vacant le poste de chef d'atelier, Delaunay fut appelé à lui succéder. Pendant ce temps, les artistes, la saine critique, l'élite des délicats saluaient en lui le peintre d'histoire, le décorateur puissant et sage, le commentateur imprévu plein de bonhomie et de finesse des Fables de La Fontaine, le portraitiste de fière allure de MM. Gounod et Meilhac, l'auteur de cinquante autres portraits de grand style dont les modèles ont voulu garder l'anonyme, et que lui-même eût facilement omis de signer tant la pensée de se faire un titre de gloire de ses ouvrages lui était sincèrement étrangère.

Tôt ou tard, Messieurs, les humbles sont les vrais conquérants. — Les natures entières, rebelles à l'ascendant des personnalités impérieuses, s'inclinent d'elles-mêmes, inconsciemment, devant les humbles. Je viens de dire qu'Élie Delaunay nous a été ravi par une mort soudaine. Il est vrai; mais depuis de longs mois cependant sa santé avait fléchi, et chaque fois que les membres du Conseil supérieur d'enseignement ou les professeurs s'assemblaient à l'École, c'était avec un empressement attendri que tous s'interrogeaient sur l'état de leur ami. Cette sollicitude unanime en dit plus que de longs discours à l'éloge du maître apprécié, de l'homme excellent qui honore si grandement l'art français.

Membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, Delaunay fut l'objet d'une attention flatteuse au cours du dernier Salon. Le portrait du cardinal Bernadou valut à son auteur d'être porté pour



SAINT VINCENT DE PAUL

la médaille d'honneur. Un groupe d'artistes, ses confrères, soutinrent sa candidature. Il fut extrêmement sensible à cet hommage qui lui venait du seul public en mesure de le bien juger. Mais comme il entrait dans la destinée de Delaunay d'échapper au bruit, aux acclamations du dehors les plus méritées, le succès qu'il venait de remporter conserva le caractère d'une fête intime. La Section de Peinture ne décerna pas de médaille d'honneur.

Vous me pardonnerez, Messieurs, d'avoir rappelé ce trait si voisin par sa date de la mort de Delaunay.

Au nom de l'École des Beaux-Arts où vos riches aptitudes se sont développées, où vous êtes revenu professer avec l'autorité que donne la conscience dans le travail ; au nom de M. Paul Dubois, membre de l'Institut, Directeur de l'École, mais par-dessus tout votre ami, à qui la distance n'a pas permis de porter la parole en ce moment pénible, au nom des Professeurs, au nom des Élèves, acceptez, ô Maître, le salut douloureux d'un admirateur inconnu, mais non le moins pénétré, de votre haut talent et de votre cœur.

Adieu, Delaunay!

HENRY JOUIN.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

XXI

Nicolas Poussin (*Suite*)

LE RETOUR A ROME



Entre nous, la distance est grande, comme discernement d'amateur, de Del Pozzo à M. de Chantelou. Le commandeur, avec son sens natif d'Italien ouvert aux belles choses, s'éprend à première rencontre, de ce pauvre jeune Français dont il devine avant tous le goût sain et robuste pour l'antique et l'esprit créateur. Il le suit et le pousse d'instinct, et recommande aux cardinaux ce peintre dont il a secouru la misère, mais qui s'obstine à n'imiter en rien les plus favorisés d'alors; ce protecteur de l'heure difficile recueille, c'était trop juste, les prémices de la reconnaissance profonde et de la pleine confiance et du génie du maître, et ce dévouement aboutira, on le sait, après tant d'autres morceaux de son meilleur pinceau, à la première série des *Sept Sacrements*, orgueil de la maison Del Pozzo. M. de Chantelou n'eût point, j'en ai peur, deviné le Poussin sur les esquisses de ses débuts à Rome; mais dès son premier voyage il y trouva toute faite la renommée du peintre français, et il eut le bon esprit de lui com-

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars, avril, mai et juin, juillet, août et septembre 1891.

mander en 1639 le tableau de *la Manne* qu'il céda plus tard à Fouquet, et qui de chez Fouquet s'en alla dans le cabinet du Roi. Une telle commande, faite à la bonne heure, le rangeait désormais lui-même dans l'élite des « vertueux » dont le jugement importe à la cour et à la ville, et l'autorisait à peser d'un certain poids personnel, au nom de son parent M. de Noyers, dans la négociation qui devait attirer Poussin en France. Celui-ci lui reprochait avec raison d'aimer « ce que les Italiens appellent *ceccatura* », et ce n'était point très bon signe. J'imagine que, hormis les nombreuses séries de dessins d'après l'antique, qui n'étaient là que des documents d'archéologie, on eût vainement cherché dans la maison Del Pozzo d'autre copie peinte d'après des chefs-d'œuvre que celle des *Noces Aldobrandines* par le Poussin ; tandis que de telles copies, de mains de copistes, foisonnèrent de bonne heure chez les Chantelou, à commencer par la reproduction des Bacchanales du Poussin dont les originaux étaient à Richelieu. C'est que Paul Fréart était de cette sorte moins raffinée et moins instinctive d'honnêtes connaisseurs mondains qui, dans une œuvre d'art, ne sont pas autrement sensibles à l'empreinte, au parfum personnel que la main d'un grand artiste a laissé sur sa toile ou sur son marbre, et qui se contentent parfaitement de voir le chef-d'œuvre à travers le reflet d'un copiste. Nous en avons vu de ces amateurs de copies, dans tous les siècles et aussi dans le nôtre ; l'un des plus célèbres fut M. Thiers. De même que ce travers qui marque un peu d'infirmité dans le goût, n'empêcha point celui-ci d'encourager les créations de Rude et de Delacroix, de même il faut savoir gré à Chantelou d'avoir soutenu et salué avec une révérence presque égale Le Poussin, Le Bernin et les derniers jours de Le Brun. Il n'est que trop vrai qu'alors que Chantelou, même au temps où son goût devait être le plus sûrement formé par la fréquentation du Poussin, tenait dans son cabinet une bonne copie d'œuvre universellement renommée, il n'était pas loin d'y trouver le même plaisir que devant un original ; et de là cette série de copies d'après Raphaël le Parmesan et le Carrache, qu'il pria le Poussin, retournant à Rome, de lui faire exécuter par les jeunes artistes français qui y étudiaient alors, Errard, P. Le Maire, Mignard, Nocret, Chapron, R. Le Vieux, Cl. Le Rieux, ou par les Italiens qui, comme le Napolitain Ciccio, s'étaient acquis là une légitime réputation dans l'exercice de cette

industrie. Ajoutons de suite que le nom du Poussin n'avait pas été oublié dans cette liste des chefs-d'œuvre à reproduire, et que Chantelou avait eu à cœur de se procurer copie des fameux *Sept Sacrements* du cabinet Del Pozzo, dont le dernier tableau venait d'être achevé durant le séjour de Poussin à Paris.

Ce que causèrent d'agitation, de dépit et d'impatience et souvent d'indignation, à cet honnête Nicolas, durant ses allées et venues au Palais Farnèse, où travaillaient pour la plupart, cette bande de copistes, presque tous assurément assez adroits de pinceau, mais exigeants, capricieux, quelques-uns de conscience plus qu'équivoque, remplit la moitié de sa correspondance. Combien ne devait-il point s'irriter à part lui de voir son ami gaspiller tant d'écus à un si médiocre usage ! Il se demandait, non sans raison, ce qu'ils allaient faire de ses propres ouvrages, et comment, et à quels prix sans vergogne, ces traducteurs allaient, sous ses propres yeux, le trahir à son tour : *traduttori, traditori*. Dès le 23 septembre 1643, tout étant déjà réglé pour les autres, il prévoit que son heure va venir, et songe à qui il va échoir : « Les coppies de ches monsieur le Cheuallier du Puis ne sont pas commensées. Je n'ay trouué que François le Napolitain qui m'ayt promis d'en faire coppier deux, la Confirmation et l'Extrême-Oncion ; mais j'apréhende sa longueur. » Puis le 5 octobre : « Les coppies de Monsieur le Cheuallier du Puis ne sont point commencées, faute de trouuer quelqun qui sache imiter. Ayes patiense, je chercherei tant que je trouuerei quelqun. » Le 11 décembre : « Pour le sieur Ciche (on voit qu'il s'agit de Ciccio le Napolitain), il dit auoir fini sa coppie de Farnèse dans six jours, mais je n'en crois rien. Si tost qu'il aura fet, je le ferei trauailler aux coppies de ches monsieur le Cheuallier du Puis. »

Enfin il ne peut plus se contenir et sa résolution éclate dans la lettre du 12 janvier 1644 : « J'ay pensé mille fois au peu d'amour, au peu de soin et netteté que nos copistes de proffession aporte à ce qu'ils imitent, et au pris qu'ils demandent de leurs barbouilleries, et me suis esmerueillé tout ensemble comme tant de personnes s'en délectent (1). Il est vrai qui voyant les belles choses et ne les pouuant auoir, l'on est contrains de se contenter des coppies bien que mal

(1) L'industrie des copies, à l'usage des étrangers, n'a-t-elle pas duré florissante dans toute l'Italie, jusqu'à la venue de la photographie ?

fetes ; chose qui à la vérité pouroit diminuer le nom de beaucout de bons peintres, si ce n'estoit que leurs originaux se voient de plusieurs qui cognoissent bien l'estrême difference qui est entre eux et les coppies ; mais ceux qui ne voyent autre chose que une mauuaise imitation, croyent facillement que l'original ne soit pas grande chose, et mesme les malins se scauent bien seruir de ses copies mal fettes pour décréditer seux qui scavent plus que eux. Pensant en moy mesme toute ses choses, j'ai creu faire bien et pour mon honneur et pour vostre contentement, de vous faire scauoir que demeurant icy, je souhetterois estre moy mesme le copiste des tableaux qui sont ches Monsieur le Cheuallier du Puis, ou de tous les sept, ou d'une partie, ou bien les faire d'une autre disposition. Je vous assure, monsieur, qu'il vaudront mieux que des coppies, ne cousteront guère plus et ne tarderont pas plus à estre fets. Et si se n'eut été que depuis vostre départ j'ay esté dans une perpetuelle irrésolution, j'aurais desjà commensé : je scais bien que vous ne m'auriez pas desaduoé, et arive ce qui pourra, je suis pour y mettre la main en atendans vostre response. Et quand bien il seroit nécessaire de travailler pour les desseins de la Gallerie, j'atendray à l'un et à l'autre. » Il va sans dire que cette lettre combla de joie M. de Chantelou, qui écrivit en marge, à la place ordinaire de ses sommaires : « Il demande à estre copiste des Sacremens du Cavallier du Puy, de tous les sept ou d'une partie ou de les faire d'une autre disposition. Il fait un grand préambule pour me persuader ce que je devrois désirer avec passions. »

Dans ses lettres du 25 février et du 8 mars, il presse la réponse de Chantelou : « J'atens avec impatiense vostre résolution touchant ce que je vous ay escris des coppies de chez M. le Chevallier du Puis, car j'ay empesché que l'on les aye commencée, et à bonne fin et auec bon respect, mais quand finalement vous les voudres, il n'i aura empeschement aucun. » Cependant il ne faut point accuser Chantelou d'avoir hésité ; et le 17 mars, Poussin lui écrivait : « Monsieur, j'ai repseu en mesme temps deus de vos très chères lettres. Par l'une et par l'autre vous me montres que la proposition que je vous ay fette touchant les *Sept Sacrement* vous a esté à gré ; ausi me vas-je préparer à vous bien seruir ; et laissant à part les autres choses que j'auois pensé de vous faire, j'atendrei seullement à celles icy et auec d'autant plus de soin et de plaisir, que vous me fauorises de remettre

le tout à mon arbitre, tant de la disposition comme de la grandeur des figures et autres particularités. Si je serei si heureus que d'auoir la santé à l'aduenir, tellement seulement comme l'ay maintenant (néanmoins la fatigue soit longue), j'espère les auoir bientost fets, et principallement estans delibéré de laisser une infinité de pratiques qui s'offrent tous les jours. En deux choses seullement je me trouve engagé pour des personnes à qui je ne peux dire non; mais cela s'accommodera avec le temps, et sans s'estendre dauantage sur cette matière, cesi soit dit pour tousiours. » Puis le 15 avril: « Hier, je commenses à trauailler à l'un des Sacremens. Je prie Dieu qu'il me donne la vie asses longue pour les finir tous sept ainsi comme je le souhette. Je sçais bien que l'atendre est une facheuse chose et qu'il vous anuira en l'atente de cet ouurage, mais, Monsieur mon cher patron, je n'ay que une main qui enfin s'employera pour vous servir le plus promptement qu'elle pourra. » Et dix jours après, le 25 avril, il ajoutait: « Je trauaille gaillardement à l'Extrême Occion, qui est en vérité un subiec digne d'un Apelles (car se plaisoit fort à représenter des transis). » C'est donc pourquoi, à l'imitation d'Apelles, il se plaisait tant lui-même à représenter des mourants : souvenez-vous du *Germanicus*, des deux *Extrême-Onction* et de *l'Eudamidas*. « Je ne cesserei, cependans que je me trouue d'umeur, que je ne l'aye mis en bon terme pour une esbauche. »

Il y va en effet de toute son ardeur, car le 30 mai, il écrit : « Je suis sur le point de vous commencer pour vous un second tableau, de la Pénitense, où il y aura quelque chose de noueau; particulièrement le Triclinium lunaire, qu'ils apeloient Sigma, y sera obserué pontuellement. » Ce mot m'arrête et me touche, car il me rappelle qu'en un de mes portefeuilles, à côté d'une première pensée de l'*Extrême Onction*, ayant appartenu au marquis de Lagoy et au baron d'Holbach, je possède un autre dessin du Poussin, *Triclinio lunare, detto Sigma;* étude recto et verso d'une peinture des catacombes, représentant une agape, avec l'inscription autographe du Poussin; à la plume lavé de bistre. C'est, à n'en pas douter, le document dont s'est servi le maître, pour le second tableau de ses Sacrements.

Le cavalier del Pozzo et M. de Chantelou étaient intimement liés de vieille date; leur mutuelle affection remontait au temps des premiers voyages à Rome de Paul Fréart et de son frère M. de Cham-

bray. Il est même vraisemblable que ce fut Del Pozzo qui introduisit les deux frères dans l'atelier du Poussin, lequel demeura jusqu'à la fin le fidèle et chaleureux intermédiaire entre les familles de ses protecteurs. Il va sans dire qu'alors qu'il s'était agi de copies des *Sept Sacrements* de Del Pozzo, le commandeur s'était prêté de la meilleure grâce du monde à un travail qui honorait singulièrement ses chefs-d'œuvre. Mais le jour où Poussin transforme ces copies rêvées par M. de Chantelou, et que lui, Nicolas, n'a jamais d'ailleurs pressé bien ardemment, en une série de compositions nouvelles, une égratignure à peine dissimulée, effleure l'épiderme de l'amateur italien, blessure qui n'était que trop facile à prévoir. O cœur humain du collectionneur! ô éternelle comédie de l'amateur jaloux de son trésor! Et ce Poussin qui jouit avec une malignité naïve de la supériorité de son dernier-né! Le 14 mai 1644, il écrit: « Je sçais bien que l'atente de se que l'on désire posséder est une peine des plus grandes que l'on puisse souffrir, mais comme vous estes modéré en toute chose, je crois que vous le seres enquore en l'atente de vos tableaus. J'ei esbauché le premier fort nettement, de sorte que l'on peut juger se qu'il pourra estre estant fini. M. le Cheuallier du Puis l'est veneu voir, qui néanmoins qu'il face bonne mine, l'on voit bien qu'il lui desplairoit si les sudit tableaus demouroint à Rome; mais parceque ils vont entre vos mains, et bien loint dicy, il boit le calice auec moins de contre cœur. Il a esté estonné de voir, sur un mesme subiec, une disposition si diuerse et des actions de figures toutte contraires aus siennes : mais enfin il faut qu'il souffre, et luy et les autres, de voir un de vos seuls tableaus qui promet valoir mieus que tous les siens ensemble. Je vas commenser le second, en atendans que seluy-si se sèche bien, qui est chose asses importante en la peinture. Et pour vous donner à cognoistre combien je suis desireus de vous satisfère et de vous seruir, j'ei fet atendre M. l'Euesque de Constanse jusques à maintenant, sans rien faire pour luy, néanmoins qu'il y ai un long temps qu'il est passionné pour auoir quelque chose du mien. M. de Tou, qu'il y a fort longtemps que je cognois famillèrement, désiroit que je luy fisse un Trespassement de Crist en crois, et me le pairoit très bien; mais j'ei délibéré de laisser cette pratique pour atendre à la promesse que je vous ay fette. Le reste des choses qui me sont demandée de bon lieu et de bonne par, je n'en parle pas, car il sem-

bleroit que se seroit pour me fère valoir. Il suffit que je dresse toutte ma pensé à vous seruir et vous fere quelque chose de meilleur que je n'ai fet par le passé sans vouloir penser à autre chose: je vous prie de vous en assurer. Sitost que j'en aurei acompli quelcun, je vous le manderei incontinent, comme vous le desires. »

Force lui était bien, de temps en temps, d'interrompre cette série des *Sacrements* pour donner une satisfaction de passage à quelque solliciteur des plus pressés. Cependant elle resta, durant quatre ans, sa tâche de prédilection, et au commencement de l'année 1648, il envoyait à Chantelou le dernier des sept. Il était dit que Chantelou, ce généreux et galant homme, souffrirait, lui aussi, à son heure, de ce vilain mal d'envie particulier aux amateurs, et cela lui advint juste au moment où Poussin expédiait, en même temps que l'avant-dernier des *Sacrements*, ce beau *Moïse trouvé dans les eaux du Nil* qu'il venait de terminer pour son ami Pointel et que nous admirons aujourd'hui au Louvre. « Si ce tableau vous a donné dans l'umour, esse un témoignage pour cela que je l'aye fet avec plus d'amour que les vostres ? » Et là-dessus, il le tance et vertement, et même avec une certaine amertume enveloppée de caresses. (Lettre du 24 novembre 1647 :) « J'obserue la promesse que je vous ay fete, c'est assauoir que je n'employerei mes pinceaus pour personne que pour vous, que je n'aye fini vos set Sacrements, et partant après vous auoir enuoyé la Scesne qui est le sisiesme, j'ei mis la main au dernier qui est celuy que vous dittes affectionner le moins (*le Mariage*) ; je vous promes pourtant qu'il ne reussira pas inférieur à celuy des six qui vous plaist le plus... Touchant ce que vous m'escriues par vostre dernière, il est aisé de vous oster le soupson que vous aues que je vous honore moins et que j'aye moins d'amour pour vous que pour quelque autre. S'il estoit ainsi, pourquoy vous aurois-je préféré, depuis l'espase de cinq ans, à tant de personne de mérite et de qualité, qui ont desiré très ardamment que je leur fisse quelque chose et qui m'ont offert leur bourse pour subiect, me suis-je contenté d'un prix si modique que n'ay pas vouleu prendre ce que vous mesme m'aues offert ? Pourquoy esse que, après vous auoir enuoyé le premier de vos tableaux composé de saize ou dis huit figures seullement, et que je pouuois faire les autres de mesme nombre ou plustost les diminuer, pour venir plustost à fin d'une si longue fatigue, je les ei enrichis de plus

sans penser à aucun interrest autre que à gagner vostre bienueillanse ? Pourquoy esse que j'ei employé tant de temps, tant couru dessa et delà, par chaud et par froid, pour vos autres seruises particuliers, si se n'a esté pour vous témoigner combien je vous honore ? Je n'en veux pas dire dauantage ; il faudroit sortir des termes de la seruitude que je vous ay vouée. Croyes certeinement que j'ei fet pour vous ce que je ne ferei pour personne viuante, et que je continuerei tousiours dedens la volonté de vous seruir de tout mon cœur. Je ne suis point homme legier ni changeant d'affection, quand je l'ei mise en un subiec... » Et comme Chantelou « demeure ferme en l'opinion qu'il a été cette fois servi avec moins d'amour et de diligence que M. Pointel », Poussin le déroute en lui parlant de son portrait et d'une Vierge que lui a demandée cet ombrageux : « Dès demain je me veus mettre la ceruelle sendessus dessous pour trouuer quelque nouueau caprice et nouuelle inuention pour exécuter à son temps, et le tout pour vous empescher sette cruelle jalousie qui vous fet paroistre une Mouche grosse comme Eléphant. » (Lettre du 22 décembre 1647.)

A travers tout cela, et quand sa gloire, ses travaux et les sollicitations incessantes des curieux ses amis semblaient marcher le mieux à souhait, vous douteriez-vous que, durant des années, Nicolas Poussin traînait partout un souci, un souci tenace et toujours saignant et sur lequel il revient à tout propos, le regret du petit palais que le roi lui a, par brevet, assuré sa vie durant, et dont il ne veut point démordre. Il ne songe point à s'accuser lui-même d'en avoir fait à certaines heures si bon marché, en laissant trop haut entendre à qui l'écoutait qu'il n'y rentrerait jamais plus, à ce point de mettre en défiance ses plus bienveillants protecteurs.

Sur les difficultés que l'on aurait pour ramener le Poussin à Paris, les avertissements n'avaient point manqué, et M. de Noyers n'avait garde de ne les point transmettre à M. de Chantelou. Il advenait, par fortune des plus singulières, que celui-ci quittait Paris quelques jours après le Poussin, et prenait le même chemin de par de là les monts, dans le même mois de novembre 1642. Le Roi écrivait le 15 octobre au bailly de Forbin (V. H. Chardon, p. 50 et suiv.) : « Le sieur de Chantelou, l'un de mes conseillers et secrétaires, va en Italie pour faire quelques présents à Sa Sainteté et de là passer à Lorette pour y offrir de ma part un don que j'y faict pour recongnoistre la protection

spéciale de la Vierge en l'heureuse naissance de mon fils le Dauphin. » Dans une lettre que M. de Noyers lui adressait à Toulon, il lui disait : « Je ne vous mande point que M. Stella a escrit par deça que M. Poussin ne reviendroit point, que d'autres me tiennent tous les jours de semblables discours, parce que je le crois homme d'honneur et qu'il ne voudra pas manquer à la parole qu'il m'a donnée sans y estre forcé. Il suffit que je vous advertisse des bruits de deçà. » Et, un mois après, le 24 décembre, il lui écrivait à Rome : « Ne me mandez pas confusément ce que vous aurez reconnu dans les mouvemens de tous ces messieurs (M. le Poussin, M. Pietre de Cortone, l'Algarde, M. François le Flamand et toute la troupe des vertueux), mais descendez dans le détail et m'escrivez bien particulièrement ce qu'il convient faire pour contenter les uns et les autres, ce qu'il faut faire pardeçà, ce que par delà, ce que M. le Poussin désire pour les accommodemens de son logis, ce qu'il désigne pour la continuation de l'ouvrage de la Grande Gallerie, la variété du génie françois voulant qu'il divise le corps de ce grand ouvrage en quatre parties, et que les ornemens de chacune soient entièrement différens des autres, la veue *à ce qu'il disent*, se lassant dans une si longue course d'objets sinon semblables en tout, au moins en la pluspart... Saluez je vous prie, en mon nom, M. le Poussin et l'asseurez que j'ay pour lui toute l'estime et l'affection qu'il peut désirer d'un véritable ami. N'oubliez pas le bon M. Le Maire et tous ceux que vous estimerez le mériter. »

Sans vouloir décourager ses patrons et amis de France, il les leurre, aussi longtemps qu'il peut, d'un décevant espoir de sa rentrée à Paris. Le 23 septembre 1643, il écrit de Rome à Chantelou : « Si M. Rémy vous aura dit quelque chose touchant mon retour, il ne s'est pas trompé, car j'irois au bout du monde pour seruir Monseigneur et pour vous obéir; mais ne je pourois pas si tost me résoudre à me partir, ma fame estant asses mal disposée et mon beau frère Jan a vouleu perdre la vue, dont il n'est pas enquore bien guary. Si je vis jusques au primtemps qui vient, plus volontier je me disposerei au voyage; sependans je ne scaurois à suffisanse remercier Monseigneur des offres qui me va fesant, et de ce qu'il luy plaira me conseruer le logement qui m'a esté donné à son istance et par sa bonté. Je lui rens une infinité de graces de ces témoignages de bonne volonté; c'et à vous, Monsieur, je vous suis redeuable de tans de faueurs. » Il est

vrai que le 5 octobre, il parlait, on s'en souvient, de ce retour en termes fort dégagés : « Ce que j'ai pu dire n'a esté que pour amuser ceux qui font l'amour à ma maison du jardin des Tuileries. »

En cette affaire qui lui tient tant à cœur, il se sent chaudement soutenu par les Chantelou et M. de Noyers, et il garde longtemps bon espoir. Le 30 mai 1644, il en est à écrire : « ... Vous ales multiplians d'autans plus mes obligations enuers vous, quand vous scaues si bien tailler les cheueus à Sanson, de sorte qu'il n'aura jamais la forse de nous fere sortir de nostre maison. Je ne scais le jugement que vous aues fet de luy par la lecture que vous aures peu fere de sa lettre que je vous ay contremandée; quand pour moy, je crois que c'est Sanson le foible et qui mériteroit recepvoir de Monseigneur une bonne mortification. »

Mais quand vient l'heure du suprême renoncement, son langage à Chantelou ne peut se défendre de reprendre un ton des plus aigres et à la fois des plus embarrassés (lettre du 26 novembre 1644) : « Que le sieur Sanson (il s'agit, on le sait, de Samson Lepage, maréchal des logis du régiment des Gardes Suisses, successeur du Poussin dans le petit palais des Tuileries) face ce qu'il poura et que monsieur l'Ambassadeur aye escrit ce qu'il aura vouleu à M. le conte de Brionne, je ne luy ay jamais dit que je ne voulois plus retourner en France, mais au contraire; et pour ce qui est de la maison, je luy dis que je l'auois remise à mon partement ès mains de Monseigneur de Noyers, qui, de sa grâce, me l'auoit conseruée jusques à maintenant : voilà sur quoy il a fondé ce qu'il a escrit. Le reste du peu de discours qu'il me tint, il n'est aucunement conuenable de vous le redire ; mais il montre asses la malignité de son cœur et ne le peut cacher. Du reste je n'ay point d'armes asses fortes pour reparer les coups de la méchanceté, de l'enuie et de la rage de nos François, sinon en souffrant et en prenant patiense. Il est vray que mon bonheur ne despent nullement delà ; il est mieux fondé : je vous supplie pourtant d'auoir un peu de soin de cette affère, car elle touche Monseigneur. »

Avec les mois et les années l'amertume de son regret et de l'affront de la dépossession s'exalte et va croissant de violence. Cette maison, par l'humiliation qui le frappe, lui est devenue évidemment plus chère qu'il ne le pensait tout d'abord. Le 18 juin 1645, il écrivait à Chantelou : « Vous scaues que mon absense a esté cause que quelques

téméraires se sont imaginés que, puisque jusques à cet heure je n'estois point retourné en France depuis que j'en suis parti, j'auois perdu l'enuie d'i jamais retourner. Cette fause croyanse, sans aucune autre raison, les a poussés à chercher mille inuentions pour tâcher à me rauir iniustement la maison qu'il pleut au feu Roy, de très heureuse mémoire, me donner ma vie durant. Vous scaues bien qu'il ont porté l'affere si aduant que ils ont obteneu de la Royne license de la posseder et m'en mettre dehors ; vous scaues que, pour ce fere, ils ont composé de fauses lettres, portantes que j'auois dit que je ne retournerois jamais en France, affin que par ces fausetés la Reine leur accordas plus facillement une chose du tout iniuste. Je suis au desespoir de voir que une iniustice semblable ne trouue point d'ostacle. Maintenant que jauois enuie de retourner jouir de la douceur de la patrie là où finallement chacun desire mourir, je me vois oster ce qui m'inuitoit le plus à retourner de par de là. Est-il possible qu'il ni aye personne qui veille defendre mon droit, qui se veille dresser contre l'insolense d'un homme vil, d'un laquais ? Est-il possible qu'il ni aye personne qui deffende mon parti ? Les François ont il si peu de sentiment pour leurs nourrisons qui honnorent par leur vertu leur pays et leur patrie ? Veut-on souffrir que un homme comme Sanson mette dehors de sa maison un vertueux cogneu de toutte l'Europe ? Du reste, c'est l'interest du public. C'est pourquoy, monsieur, je vous supplie au moins, s'il ni a point d'autre remède, de faire entendre aux honneste gens le tort que l'on me fet et vous soyes mon protecteur en ce que vous pourres. Oultre tout cesi, je nei point esté payé de mes fatigues. Jauois une grande enuie de retourner cet automne. (Ainsi comme vous en cognoisses une partie des occasions), j'ei deu à cet effet accommoder une partie de mes affères et si je suis secoureu à temp jespere estre en France pour la Tousaint. Que si l'iniustice a plus de lieu que la raison, se sera alors que j'aurei occasion de me plaindre de l'ingratitude de mon pais et serei contrains de mourir loint de ma patrie comme un exilé ou bani. Je ne vous importunerei point dauantage sur se subiec et n'en diray plus rien jusques à tant que vous m'en ayes donné quelque mot de response. »

Hélas ! hélas! il n'y avait plus de réponse à attendre, ni d'espérance à garder ; et la Reine mère ne pouvait se dédire ; et il en fallait prendre son parti. Mais cette fois, après deux ans de protestations inutiles,

la rupture était definitive entre Poussin et la nouvelle cour, où le parti et les favoris de M. de Noyers avaient perdu tout crédit, et où Chantelou, le plus chaud patron du Poussin, était devenu secrétaire du duc d'Enghien l'ennemi terrible de Mazarin. Samson resta le maître du Palazzetto. Quant au grand maître, honneur de la France, il ne garda plus de relations qu'avec les amateurs courtisans de ses œuvres; bien lui en prit, d'ailleurs, qu'Anne d'Autriche, sous l'influence de Mazarin, parût s'appliquer à oublier le nom du Poussin, et abandonnât le peintre à son loisir, car les dix années qui suivent, de 1645 à 1655, sont peut-être la période de sa vie où sortent de l'atelier du Poussin les plus parfaits ouvrages de sa maturité, sujets bibliques et paysages, non seulement pour M. de Chantelou, et pour le président de Thou, et le duc de Crequy, et M. de Mauroy, et Le Nôtre; voire pour ce Scarron, qu'il ne peut souffrir, et pour ses amis familiers, Stella et Pointel, et Cerisiers, et Raynon, et Lumague, et ceux-ci ne sont point les plus mal traités; et ces œuvres sont, après les *Sacrements*, le *Diogène*, le *Polyphème* et les deux *Phocion*, et les *Aveugles de Jéricho*, et la *Rebecca*, et le *Jugement de Salomon*, et le *Moïse exposé sur les eaux*, et le *Frappement du rocher*, et la *Femme adultère*, et ses plus excellentes Vierges.

Cette bouderie de la France officielle contre le Premier Peintre du Roi, lequel Premier Peintre s'était mis quelque peu, il est vrai, en rupture de ban, ne pouvait d'ailleurs toujours durer, pour la dignité de notre pays; mais il fallut qu'en 1655, le surintendant Fouquet eût à reconnaître les services personnels du Poussin, dans l'affaire des Termes de Vaux, pour obtenir du jeune roi Louis XIV la confirmation du brevet de Louis XIII, en faveur du Premier Peintre, « bien qu'il fût éloigné », et le paiement des « gages et provisions omis »; il fallut que Colbert eût besoin du Poussin, comme intermédiaire avec les architectes de Rome, dans la grosse affaire de la façade du Louvre, pour qu'on songeât à enrichir le cabinet du Roi de certains tableaux célèbres de sa main, acquis de quelques notables courtisans, et à faire exécuter en tapisseries ses plus fameuses compositions.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.



LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

DECAMPS



URTY, qui projetait d'écrire un livre sur *Decamps et son œuvre*, s'était mis à réunir pour cela toutes sortes de renseignements, dès le lendemain du tragique événement de Fontainebleau : c'est ce dossier précieux qui a été mis à mon entière disposition, grâce à l'obligeance de M. Maurice Tourneux. J'y ai trouvé, pour le travail qui va suivre, des documents de deux sortes : d'abord un catalogue complet et presque achevé de toutes les lithographies de Decamps, avec description et parfois appréciation critique de chaque pièce ; puis des indications biographiques, des lettres de personnes ayant connu Decamps, ou des copies de lettres de Decamps lui-même. C'est ainsi que je me trouve à même d'éclaircir certains points de la vie du maître, et justement à l'époque où elle présente le plus d'intérêt, c'est-à-dire au début de sa carrière, alors que son

talent et son style étaient en voie de formation. On voudra bien observer que ce qui suit n'est point un hors-d'œuvre ici, les premières lithographies de Decamps remontant à ses origines, et les dernières correspondant à peu près au temps où, maître absolu de sa manière, il cessa de la perfectionner.

Alexandre-Gabriel Decamps (j'ai sous les yeux son acte de naissance) était né à Paris, dans la maison portant le nº 8 de la rue du Croissant, au 2me étage sur la cour, le douzième jour du mois de ventôse au XI, autrement dit le 3 mars 1803. Son père, Pierre-Augustin Decamps, était d'origine picarde, mais établi à Paris, où il exerçait une profession mal définie de changeur et marchand de pierres fines. Edmée Jérôme, la mère de Decamps, était sa seconde femme : beaucoup plus âgé qu'elle, il la laissa veuve de bonne heure; il mourut des suites d'une chute qu'il fit en montant à une échelle. Mme Decamps mère était originaire de Vinneuf (Yonne). C'était une petite femme au nez busqué, à l'œil enchâssé profondément, rude de caractère, vivant d'un morceau de pain, dure à elle-même et dure aux autres. Elle poussait son fils au travail; elle l'aidait d'argent dans ses voyages, bien que la fortune de la maison fût médiocre. Decamps avait pour sa mère une affection sans bornes.

Je ne rappelle pas comment se passa l'enfance de Decamps; comment il fut envoyé, pendant à peu près trois ans, avec ses frères à la campagne, en Picardie; comment, au retour, il fut mis en pension et « livré à l'inexorable latin »; comment, au sortir de pension, « le goût du barbouillage » s'étant emparé de lui, il entra d'abord dans l'atelier de M. Bouchot, père d'un de ses camarades, puis dans celui d'Abel de Pujol. Tout cela se trouve dans la lettre à Véron, à laquelle il faut toujours revenir quand il s'agit de raconter la vie de Decamps. En quelle année abandonna-t-il l'atelier d'Abel de Pujol pour se mettre à travailler seul? c'est ce qu'il serait intéressant de préciser : de bonne heure assurément, car il ne devait plus y être en 1822, quand il exécutait ses deux grandes compositions pour l'ouvrage d'Arnaud. Les artistes qui illustraient cette *Vie de Napoléon*, luxueusement éditée, étaient les plus en vogue du moment : Géricault, H. Vernet, Charlet, et l'on n'eût point sans doute admis un élève en leur compagnie.

Les années suivantes, Decamps, c'est lui-même qui nous l'apprend,

fit plusieurs voyages; il alla d'abord en Suisse, puis dans le midi de la France, d'où il rapporta de vives impressions. Toutefois son voyage dans le Levant, qui marque l'instant décisif de sa carrière, est de 1828; il avait, par conséquent, vingt-cinq ans. Il partit chargé d'une mission officielle, celle d'aller peindre sur place, avec Garneray, un tableau de la bataille de Navarin (1). Mais, dès avant de quitter Marseille, il ne se faisait ni beaucoup d'illusion sur son collaborateur, ni beaucoup de scrupules sur la commande qu'il avait acceptée. Arrivé en Orient, il eut vite quitté Garneray. Son principal séjour fut à Smyrne où Marilhat se trouvait en même temps que lui. De retour en France après une absence qui n'avait pas duré une année, il n'en sortit plus qu'en 1834 pour voir l'Italie, encore sans dépasser Rome (2).

Les premières lithographies de Decamps paraissent avoir été ses deux planches pour la *Vie de Napoléon* par Arnaud : *Bataille de Mondovi* et *Bataille d'Aboukir*. Dans la première, l'inexpérience se trahit de toutes parts : sur tout le dessin il y a comme un voile; les noirs sont d'un gris sale, les blancs sans aucune saillie; les arbres, les chevaux, les accidents de terrain semblent empruntés à la sculpture de Nuremberg. A peine quelques détails peuvent-ils, à des yeux prévenus, laisser deviner les germes de l'avenir. Ainsi, au premier plan, la contadine agenouillée, dont le fichu blanc trahit un certain instinct de coloriste; ainsi encore un chien de chasse placé près d'elle, et assez bien exécuté.

Un grand progrès est déjà visible dans la *Bataille d'Aboukir*. Le moment choisi est celui où, le sort ayant décidé, les vaincus implorent le vainqueur. D'un côté, Bonaparte à cheval s'avance à la tête de son état-major; de l'autre, Mustapha, séraskier de Roumélie, debout au milieu de ses principaux mamelucks et d'esclaves qui s'agenouillent, forme avec eux un groupe varié d'attitudes, de costumes et d'expression; les uns farouches, les autres désespérés, quelques-uns insouciants comme le fatalisme de leur religion; au loin, c'est la plaine

(1) Garneray, peintre de marines, devait faire la mer et les navires, et Decamps mettre les figures.

(2) Mais il fit à Rome un séjour, car il y prit un atelier (V. Amaury Duval l'*Atelier d'Ingres*, p. 183; Paris, Charpentier). Decamps travaillait alors à son tableau du *Supplice des crochets*.

d'Égypte, la bataille, la mer, les vaisseaux, le ciel oriental avec ses profondeurs de lumière. Tel est le tableau que Decamps a voulu faire ; mais dans quelle mesure y a-t-il réussi ? Disons-le franchement : avec toutes les maladresses qu'il contient, le groupe des vaincus est beau ; il a l'expression et la fierté ; le groupe des vainqueurs contient aussi nombre de détails remarquables ; enfin l'ensemble de la pièce présente une qualité par où Decamps est déjà bien lui-même : le dessinateur de dix-huit ans ne demande conseil à personne ; il aime mieux mal faire que d'obéir à la pensée toute formulée d'autrui (1).

Pauvre Noir, qui parut en décembre 1822 dans le journal *l'Album*, marque un pas de plus dans la même voie. La composition ni l'idée n'ont rien de bien original ; mais la tête du nègre est d'un beau sentiment ; le dessin de ses membres nus est caractéristique de sa race ; le caleçon blanc dont il est vêtu ressort brillamment et grassement au centre de la planche. Il va sans dire qu'il ne faut la voir qu'en toute première épreuve ; elle fut toute de suite salie au tirage.

Il n'y a lieu d'insister ni sur les portraits d'*Ambroise Paré*, de *Jacques Arminius* et d'*Œcolampadius* (2), travaux de commande sèchement poussés pour satisfaire l'éditeur, ni même sur *le Savoyard et le Singe*, pauvre et pleurarde élégie dans le ton des peintres de Sèvres. Voici mieux heureusement, et presque en même temps : dans *le Thermomètre*, les souvenirs des caricaturistes du *Miroir* ne sont pas absents, mêlés peut-être à des réminiscences de Charlet, mais la composition veut dire quelque chose, les personnages ont d'amusantes physionomies, l'effet n'est nullement banal.

(1) C'est dire que je ne puis aucunement partager es doutes que Burty formulait en ses notes, de la manière suivante : « Cette pièce (la *Bataille de Mondovi*) peut être tout entière de la main de Decamps. Quant à la suivante, nous présumons qu'il ne reste de lui que le groupe qui entoure le pacha vaincu. Le profil de Bonaparte surtout a dû être modifié, et probablement par ce Champion qui était pour cette publication l'exécuteur des hautes œuvres de Motte. On se rappelle la mésaventure que subit le *Siège de Saint-Jean-d'Acre* de Charlet. Il est impossible aussi que les Géricault soient de son crayon toujours si libre et si gras. N'oublions pas d'ailleurs ces mots du titre de l'ouvrage : « Orné de planches lithographiées *d'après* les dessins originaux des premiers peintres de l'école française. »

(2) Non décrit par MM. Moreau et Beraldi. — Vente Moignon.

La *Visite à l'Hôtel-Dieu* et la *Chute dans un escalier* se recommandent par d'autres mérites. L'une et l'autre sont traitées avec le plus grand soin. Dans la première, ainsi que le remarque Burty, « les hachures sont droites, simples, et la pièce est reprise partout au grattoir avec une extrême adresse ; l'expression générale rappelle Ary Scheffer, surtout la tête de la jeune femme, mais Decamps est déjà tout entier dans le petit garçon qui s'élance des bras de sa mère pour embrasser son père. »

La *Chute dans un escalier* n'existe qu'à quelques épreuves. Le colonel Lacombe, qui la possédait avant M. Moignon, la décrivait ainsi dans une lettre à Burty : « Un jeune homme descend sans lumière d'une maison où probablement il eût bien fait de ne pas entrer ; au bas de l'escalier, il tombe de son haut, et cependant relevant la tête, il tient dans sa main un nez d'une forme toute particulière et que Goya décrit dans un de ses caprices (nez libidineux). Une servante paraît un peu tard dans le haut de l'escalier, une chandelle à la main. » J'ajoute que Decamps y montre dans son faire je ne sais quelle douceur lumineuse qu'il semble n'avoir plus cherchée depuis. Le linge de la servante, éclairé de près par la chandelle, a des blancheurs savoureuses, rappelant celles du costume de la jeune femme qui tient son enfant par la main, dans la superbe pièce de Géricault : *A paralytic woman*. La victime de l'accident est étalée par terre avec beaucoup d'esprit, et toute la scène est parlante.

Comme *Pauvre Noir*, le *Massacre de Scio* porte l'indication du journal l'*Album*, mais entre les deux il y a une différence de mérite considérable. « La femme qui pleure est à la fois touchante et émouvante ; l'épisode du petit enfant qui, au milieu de ce grand désastre, joue avec les grains d'un chapelet, est d'une observation profonde. Dès ce jour, Decamps a pénétré jusqu'au fond cet égoïsme inconscient de l'enfance au milieu des drames les plus pathétiques, cet isolement complet qui se fait autour d'elle dès qu'elle a trouvé un jouet, et le sérieux adorable que jette sur ses traits le travail de sa petite âme, lorsqu'elle s'absorbe dans une occupation. Le groupe des combattants est mouvementé sobrement, et la tête des chevaux a déjà cette vague silhouette de la frise des Panathénées, qui donne à ses escadrons une allure de si grand style (1). » Enfin l'exécution est devenue

(1) Notes de Burty.

transparente et libre, pleine de souplesse et de pittoresque. L'*Album*, « journal des modes et des théâtres », fondé en 1821, et qui avait eu, à la suite du Salon de 1822, la bonne fortune de l'admirable lithographie de Prudhon, *Une famille malheureuse*, avait, au mois de septembre 1822, changé de direction. Les noms de Thiers et de Rabbe indiquent assez que c'était pour entrer dans une voie où la politique avait la plus grande part : dès lors l'illustration fut négligée d'autant; mes recherches non plus que celles de Burty n'ont pu me conduire à savoir à quelle date précise fut publié (si réellement il parut) le *Massacre de Scio*. Ce n'est point en tout cas après le 25 mars 1823, l'*Album* ayant cessé d'exister à cette époque. Deux pièces, qui n'ont guère de mérite que leur rareté, se rapporteraient encore à cette période, si réellement Decamps en est l'auteur : le *Grec près d'un tombeau* lui est attribué sur la foi d'une note de M. Parguez que ce dernier aurait écrite au bas de son épreuve sous la dictée de Motte. Le dessin en est passable, malgré ses allures classiques. Quant au *Bateau en radoub*, pièce où le très médiocre travail du crayon est rehaussé de plume, ce n'est, à dire vrai, qu'un tâtonnement.

Entre les pièces qui précèdent et celles qui vont suivre, prend place une large séparation de six ans. Ces années sont, on l'a vu, celles où le talent de Decamps se forme et se décide. Ses voyages en Suisse et en Provence, ses villégiatures diverses, ses premiers succès de peintre les remplissent. Sa tournée en Orient les achève. Au lieu du jeune homme bien doué qui s'essaye, nous allons enfin trouver le maître en pleine possession de lui-même.

Decamps dut se remettre à la lithographie presque aussitôt son retour en France. Le cahier de six feuilles publiées à Paris chez Giraldon, Bovinet et Cie, et à Londres chez Mac Lean, porte la date du 1er août 1829. D'autres séries parmi les suivantes peuvent lui être préférées : aucune, à mon sens, ne mérite plus d'attention.

Un large croquis de paysage occupe tout le haut de la feuille n° 1. J'imagine qu'il doit être, avec le chameau qu'on voit au-dessous, du côté gauche, un des premiers dont Decamps ait arrêté l'idée ; un mélange s'y fait sentir encore : l'attelage de bœufs, le premier plan tout entier, sont saisissants. Ces deux bêtes immobiles sous le joug, le museau tendu, dans une complète identité de pose, leur conducteur assis, tourné comme elles vers la route à parcourir, cette charrette

avec ses planches rongées et ses roues pleines qui lui donnent l'air d'un vieux jouet d'enfant, jusqu'à cette terre aride, nue et plate, c'est tout l'Orient exprimé en quelques coups de crayon avec l'évidence et la concision d'un symbole. On ne trouverait pas en tout cela un seul détail académique. Ils fleurissent au contraire à l'arrière-plan, et rien n'y manque pour nous faire souvenir des imaginations de C. Vernet : ni la bâtisse inconsistante et baroque au milieu, ni les deux palmiers isolés, ni les cavaliers galopant au loin on ne sait pourquoi et on ne sait où. Le dernier croquis n'offre pas de ces dissonances. La femme turque, voilée ou non, revenant de la fontaine avec son enfant, est un de ces sujets dont Decamps a donné d'innombrables variantes. Celle-ci ne manque ni de grâce ni de saveur. On remarquera la franchise du mouvement de la femme et le parfait équilibre de son attitude. Le dessinateur a rendu visible le poids du seau de cuivre qu'elle rapporte sur sa tête. Il s'en faut que la pose de l'enfant soit aussi naturelle. Celle du Zeibeck qui les regarde n'est pas non plus irréprochable au pur point de vue de la statique, mais elle convient si bien moralement au personnage, que la critique doit se taire : ce sacripant-là sera toujours un régal pour les yeux.

La feuille n° 2 nous ramène en France. C'est, selon moi, la plus belle de la série et, quand on y réfléchit, la plus digne d'être étudiée. On a beau avoir été en Orient pendant quelques mois, et en rapporter une vision prodigieuse, ce qu'on y a vu surtout c'est la surface des choses; le sens profond d'une contrée ne saurait appartenir qu'à ceux qui y sont nés. J'étonnerai peut-être plus d'un lecteur en avançant que Decamps est un peintre admirable de notre campagne française, et survivra plus sûrement comme tel que comme peintre de l'Asie Mineure. Seulement une observation est à faire : il semble qu'il lui ait fallu aller en Asie pour reproduire ainsi la France. Avant son voyage il n'y songeait pas; j'oserais dire qu'il ne voyait pas son pays natal comme il l'a vu depuis, les yeux ouverts par les spectacles tout autres et puissamment caractérisés qui venaient de se multiplier devant lui. Ces secrets effets des impressions anciennes se mêlant aux tout nouvelles impressions des chauds climats, la feuille n°2 en contient les éclatants premiers témoignages. L'âne mangeant, le nez dans une musette, le cheval harnaché, au-dessous, et surtout le cheval mangeant dans son écurie sont des morceaux du plus haut prix.

Il faut comparer les deux chevaux avec ceux des petites suites de Géricault. Ce qui a touché Géricault, c'est la belle forme de ces animaux qu'il aimait en cavalier, c'est l'ampleur ou l'élégance de leur structure, le jeu de leurs muscles, la souplesse de leurs mouvements; ses chevaux sont des types de leur race dont il efface systématiquement ou plutôt instinctivement toutes les traces accidentelles de la vie, de la douloureuse et mesquine vie des bêtes domestiquées au profit de l'homme. Toute cette vie est au contraire décrite et racontée par Decamps dans ses chevaux, dans ses ânes, dans ses chiens. Ses chevaux sont déformés au physique par le harnais, et au moral par la servitude; au repos, ils demeurent stupides, attendant qu'un coup de fouet leur donne le signal d'un effort nouveau; le nez dans leur mangeoire, ils mâchent sans caprice une pitance qu'ils sont habitués à voir venir toujours la même à pareille heure; leur peau est tannée par les longues pluies supportées, par le frottement des limons, par les coups, par l'absence de cette santé qu'éprouve un animal heureux et libre; leur panse se gonfle pourtant, leur force persiste : sentent-ils même la misère de leur condition ? ce sont des esclaves. Je ne connais qu'un seul âne dans l'œuvre entier de Géricault : il est franchement mauvais; l'âne manquait de noblesse pour tenter le pinceau qui venait de représenter l'*Officier de Guides* sur son coursier. Les ânes de Decamps sont encore plus caractérisés, encore plus curieux que ses chevaux. Vous vous rappelez le plus beau portrait d'âne qui ait été fait selon moi : celui que Toppfer (1) a tracé d'une plume attendrie dans ses *Réflexions et menus propos.* Decamps met dans les siens une égale intelligence du modèle, avec plus de simplicité et de pathétique. Je ne m'arrête pas sur le chariot qui s'éloigne, ni sur le tombereau traversant un pont. Nous les retrouverons ailleurs plus achevés ; mais, à propos des trois croquis d'enfants, comment ne pas dire un mot de celui du milieu, si amusant en son innocente malice ? On a parlé de l'âme sèche de Decamps. Etait-il réellement insensible au charme des petits, l'homme qui a tracé ce marmot étalé sous sa roulotte sens dessus dessous, et les deux toutous qui se sauvent, tout fiers du beau coup qu'ils ont fait ?

La feuile n° 3 est d'inspiration un peu mélangée. Le plus franc cro-

(1) Après Sterne.

quis est celui du bas, qui représente des matelots grecs poussant leur barque à la mer : il est fort beau. Le mouvement des personnages est plein de vérité, la disposition pittoresque, l'effet très coloré : un souvenir des Cyclades probablement et qui vous reporte jusqu'à la poésie de l'Odyssée. J'aime bien aussi, en haut à droite, le cavalier sortant d'un bois. Homme et cheval forment ensemble le plus amusant profil. On sent à les voir qu'ils sont faits l'un à l'autre et l'un pour l'autre, et tous deux interrogent la campagne ouverte devant eux,avec une égale expression de doute et d'intelligence. La lisière du bois est aussi fort jolie. Je n'aime pas autant le kiosque qui est au-dessous, un de ces éternels kiosques au bord de l'eau, dont le peintre a tant abusé, ni les deux enfants dont l'un tient une grande pipe à tuyau de merisier; ni même le buste de Turc, malgré l'énergie du crayon et le soin extrême du travail. Je n'y retrouve qu'à demi la qualité maîtresse des belles inspirations de Decamps : je ne sais quoi de spontané et de subit, qui embrasse en même temps les plus petits détails et les effets d'ensemble les plus grands.

Dans la feuille n°4, il y a le très gracieux groupe des deux jeunes femmes turques à la fontaine, et le groupe non moins intéressant des trois singes ménétriers : l'un jouant de la cornemuse, l'autre raclant du violon, le troisième tapant de la grosse caisse; il y a aussi l'aimable paysage au moulin à vent. Pourtant, en général, cette feuille ne paraît avoir ni le brillant, ni la liberté de faire des précédentes, soit que la pierre fût moins bonne, soit que l'acide ait un peu dépouillé les traces du crayon, soit que le maître lui-même, en s'appliquant à l'excès, ait éprouvé quelque gêne.

Cette impression se fait d'autant mieux sentir que la 5e feuille est presque digne de la 2e. Si les deux croquis de gauche, la jeune femme turque et son enfant, ou les enfants suisses jouant, sentent un peu trop la vignette de romance, en revanche Decamps n'a rien fait de plus fortement caractérisé que les deux figures de vieux paysans revenant de la chasse : l'un à pied, tenant ses chiens en laisse, penché en avant, arpentant le chemin de ses longues jambes guêtrées; l'autre à cheval sur sa monture maigre, mais résistante comme son maître à toutes les intempéries du ciel, à toutes les fatigues de la vie demi-sauvage du braconnier. Cependant c'est surtout sur le croquis du haut à droite que je veux insister : un peintre, boîte à couleurs, carton et parapluie

sur le dos, allant rejoindre deux autres artistes déjà installés sur la lisière d'un bois. La réalité est prise là sur le fait, et rendue avec la plus frappante simplicité. Fermez les yeux et tâchez d'oublier un trait de ce paysage des bois de Saint-Cloud ou de ce Tartarin de l'art si drôlement parti à la conquête du motif, ils se peindront encore devant vous comme de vieilles connaissances.

La 6e feuille est exclusivement cynégétique. Une grande composition (on peut l'appeler de ce nom) en occupe le haut entièrement : deux épagneuls sont en arrêt sur des faisans qui s'élèvent; un chasseur en abat un au moment où ils allaient rentrer sous bois. Tout ce premier plan est très poussé, même un peu alourdi par l'insistance du crayon à préciser les détails ; mais les lointains du paysage sont légers et fuyants, fort jolis. Cependant le meilleur croquis de la page est celui qui représente au-dessous deux chiens bassets couplés, attendant au pied d'un arbre auquel sont suspendus un carnier et un fusil. Rarement Decamps a su mieux garder l'équilibre de ses facultés d'exécution et tracer d'un crayon aussi simple une effigie d'animal aussi expressive.

Une feuille de croquis rarissime, recueillie par M. Beurdeley à la vente Moignon, et qu'on a pu voir à l'exposition de la Lithographie, me paraît se relier à la suite de Giraldon-Bovinet. Cette feuille comprend quatre sujets. En haut un aqueduc en ruines et une sorte de sous-bois; fourré de chêne à gauche, échappée au milieu, saules à droite bordant une mare. Ce paysage d'une facture insistée rappelle avec avantage celui du haut de la 6e feuille dont je viens de parler. C'est le même sentiment, mais plus agréablement rendu. En bas une vue de montagne, en Asie Mineure probablement : un ravin couronné d'arbres, des roches blondes et brûlantes sous l'éclat du ciel ; enfin, dernier croquis, un chameau accroupi, vu de profil.

(*A suivre.*) GERMAIN HÉDIARD.





LETTRES DE BAYREUTH [1]

II

A Monsieur J. Alboize, directeur de l'Artiste

Cher Monsieur,



'AI tenté, dans ma précédente lettre, de dégager la note caractéristique et la signification symbolique des trois œuvres que le comité des fêtes de Bayreuth a fait exécuter cette année ; mais, à côté des productions elles-mêmes, non moins intéressants et non moins importants, puisqu'ils ſont corps avec elles, et dans la pensée du maître en demeuraient inséparables, il y a ce que je puis appeler les moyens de mise en œuvre, dont l'examen, si bref qu'il soit, est indispensable à celui qui veut avoir une idée de la réforme conçue par le maître allemand. Le tout visait à la réalisation d'un art

(1) V. l'*Artiste* de septembre dernier

complet, dans lequel les moyens expressifs, mis par la nature à la disposition de l'homme pour manifester sa pensée : poésie, musique et mimique, viendraient converger vers un but unique : la plus parfaite illusion et la plus haute émotion esthétique. Complète dans son essence même, Richard Wagner prétendait que sa réforme fût également complète dans ses moyens d'expression, et lorsqu'il connut cette fortune de pouvoir, dans les dernières années de sa vie, réaliser le rêve si longtemps caressé, il goûta sans doute cette absolue satisfaction de sentir qu'il s'était rapproché, dans la mesure du possible, de l'idéal tant souhaité, non seulement par la rare beauté de l'œuvre qu'il avait créée, mais encore par la perfection des moyens employés pour rendre cette beauté sensible.

Excellentes à peu près autant qu'il est possible de l'être, ces exécutions du théâtre de Bayreuth sont également exceptionnelles, et comme tout ce qui est exceptionnel elles comportent des avantages et des dangers. Des avantages d'abord : je ne dirai rien de bien nouveau et qui ne soit connu de tous ceux qui sont venus ici, en marquant l'importance du fait seul du déplacement : la plupart des personnes, lorsqu'elles vont au théâtre, dans la ville qu'elles habitent, s'y rendent le soir, leurs occupations quotidiennes à peine terminées, la tête encore chargée des mille détails et des mille soucis d'une journée de travail, demandant à la pièce représentée une distraction et un amusement de l'esprit, bien plutôt qu'une jouissance d'art et une édification : là est peut être le principal obstacle que les artistes véritables rencontrent aujourd'hui dans la forme dramatique ; là se trouve sans doute la cause maîtresse de la légèreté et du peu d'application qu'apportent les spectateurs habituels de nos théâtres (1). Wagner l'avait bien compris et il n'avait vu qu'un remède possible à ce mal : isoler complètement l'auditeur de son milieu habituel, l'obliger à quitter ses occupations journalières, le contraindre en un mot à voyager et à modifier son état d'âme pour le préparer à l'impression qu'il devra subir. Non que je prétende, — Dieu sait si j'en suis loin ! — voir dans chaque spectateur de Bayreuth un dilettante épris des choses de l'art : la mode a envahi ce théâtre lui-même; il en devait être ainsi, et il n'y a pas lieu de s'en montrer surpris. Ce que je veux

(1) M. Paul Bourget a très finement analysé cette question dans ses *Études et portraits.*

dire, c'est que les personnes qui arrivent ici, même sans connaître parfaitement à l'avance les œuvres représentées, mais avec le goût du Beau et la faculté d'attention si rare, ne sauraient manquer d'éprouver une réelle édification. Quant à ceux pour qui, suivant une belle expression, « l'art est toute la vie », quant à ceux qui voient en lui la véritable religion des âmes d'élite, ils se préparent la plus haute et la plus noble jouissance que puisse goûter notre imparfaite nature.

C'est bien ainsi que Wagner concevait l'art, de même qu'il prêtait à la mission de l'artiste un caractère en quelque sorte religieux. Quand il en parle, c'est avec un feu et une ardeur d'apôtre, merveilleusement armé pour remplir cette mission, par l'étendue de son génie d'abord, puis aussi par ce sérieux et cette gravité qui sont le fond et l'essence même des races germaniques. Ecoutez cette profession de foi, dans laquelle il s'explique lui-même, et qui vaut mieux que tout commentaire : « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven. Je crois aussi en leurs disciples et en leurs apôtres. Je crois en la sainteté de l'esprit, en la vérité de l'art un et indivisible. Je crois que cet art est de source divine, et qu'il vit dans le cœur de tous les hommes illuminés par la lumière céleste. Je crois qu'après avoir goûté les sublimes délices de ce grand art, on lui est fatalement et pour jamais voué, on ne peut le renier. Je crois que tous par son entremise peuvent parvenir à la béatitude. Je crois à un jugement dernier où seront condamnés â des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles. Je crois qu'en revanche les disciples fidèles du grand art seront glorifiés et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, d'accords harmonieux, ils retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de toute harmonie » (1). L'artiste qui écrivait cette page enthousiaste était assurément pénétré de la noblesse de sa mission et ne pouvait être tendre aux amuseurs d'opéra.

Ce caractère de gravité et de solennité religieuse, qui est à la base de toutes les grandes manifestations artistiques, Wagner, dans sa période de réflexions et d'études critiques, l'avait toujours cherché

(1) Voir l'ouvrage de M. C. Benoit, *Philosophes, poètes et musiciens*.

avec amour, et partout où il ne l'avait pas rencontré, il avait passé. C'est ce qui explique son admiration passionnée pour le théâtre antique, dans lequel l'art et la religion ne formaient qu'un même tout, indissolublement unis et tenant par leurs racines à la constitution et à l'organisation de la cité : « L'histoire m'offrait, écrit-il encore, le modèle et le type des relations idéales du théâtre et de la vie publique, telles que je les concevais. Je le trouvais, ce modèle, dans le théâtre de l'ancienne Athènes; là le théâtre n'ouvrait son enceinte qu'à de certaines solennités, où s'accomplissait une fête religieuse, qu'accompagnaient les jouissances de l'art. Les hommes des plus distingués de l'État prenaient à ces solennités une part directe comme poètes ou directeurs : ils paraissaient comme les prêtres aux yeux de la population assemblée de la cité et du pays, et cette population était remplie d'une si haute attente de la sublimité des œuvres qui allaient être représentées devant elle, que les poèmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle et d'un Sophocle pouvaient être proposés au peuple et assurés d'être parfaitement entendus (1). » Il est clair, lorsqu'on lit ces lignes, qu'à une certaine époque, tout à fait au début de sa carrière et dans l'enthousiasme peu clairvoyant de la première jeunesse, Wagner put croire à la reconstitution de cette société idéale, telle qu'il la rêvait et telle qu'elle avait existé dans l'Athènes d'Eschyle et de Sophocle. Il est non moins certain que cette illusion d'une âme ardente et généreuse ne fut pas sans influence sur son attitude dans certains mouvements politiques où il s'efforça de jouer un rôle, persuadé qu'il y avait « corrélation entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements ». C'est là un point de sa vie qui ne saurait nous retenir, car il est étranger à l'art, et tout ce qui peut détourner de son but un homme de génie est regrettable et attristant. Mais ce qui est également évident, c'est que plus tard, à l'heure de son complet développement, mûri par la réflexion et l'expérience cruelle qu'il en fit lui-même, il se rendit compte qu'il était aussi impossible de créer aujourd'hui un art national et correspondant aux instincts populaires, qu'il serait illusoire de prétendre reconstituer une société analogue à l'ancienne société oligarchique. Il dut parfaitement comprendre que, dans l'état actuel du monde moderne, l'art ne peut être de plus en

(1) Voir la *Lettre sur la musique*, précédemment citée.

plus que l'apanage des esprits supérieurs, la religion des âmes d'élite, le point de rencontre des intelligences vouées aux travaux de la pensée, sans préoccupations de race ni de patrie, car de telles préoccupations rétrécissent nécessairement la vision qu'on peut avoir des choses. C'est à un pareil état que pourrait correspondre dans le domaine dramatique, si l'on faisait abstraction de la mode, le théâtre modèle de Bayreuth.

Je vous disais plus haut que le danger de cette institution était dans son caractère exceptionnel et exclusif. Toute chose exceptionnelle, en effet, ne peut avoir qu'un temps et est nécessairement limitée par son exception même. Si grande que soit l'œuvre de Wagner, elle ne peut suffire à assurer une vie durable au théâtre qu'il a fondé. Pour satisfaire au besoin de nouveauté qui nous est inhérent, le comité des fêtes a dû, cette année, monter une œuvre écrite dans la première manière du maître et qu'il n'eût certes pas laissé représenter ici, — je me suis déjà expliqué à cet égard. — Quel que fût son orgueil, orgueil que l'on ne saurait contester et qui venait de la conscience de son génie, Wagner avait senti le danger et songé à le prévenir. Son intention était de consolider, pour ainsi dire, l'institution par l'exécution de certains chefs-d'œuvre d'autres maîtres, dont l'étude approfondie n'avait pas été sans influence sur son développement artistique (1). Cette pensée sera-t-elle suivie ? Nous en doutons. Si réelle que soit la bonne volonté du comité des fêtes de Bayreuth, si ardentes que soient l'intelligence et l'activité d'une femme poussant jusqu'à la dévotion le souci d'une gloire qui va grandissant sans cesse, cette intelligence et cette activité ne sauraient suppléer à la présence effective du maître qui communiquait à toutes choses l'impulsion et la vie.

Lorsqu'on examine attentivement le théâtre modèle de Bayreuth, l'impression maîtresse qui se dégage de cet examen est la subordination la plus rigoureuse des moyens employés au but à atteindre. Vu du dehors, il est sans le moindre caractère, sans la moindre

(1) Wagner écrivait de Lucerne à Champfleury, le 16 mars 1870 : « Vous savez que j'ai toujours eu l'idée de l'érection d'un théâtre international où seraient données, dans leurs langues, les œuvres des diverses nations. Seule la France, et Paris en particulier, saurait réaliser en un faisceau des productions hétérogènes en apparence, dont la connaissance exacte est selon moi indispensable au développement intellectuel et moral d'un peuple. »

apparence de destination ; mais, dès qu'on pénètre à l'intérieur, et surtout lorsqu'on visite la scène, l'orchestre, les praticables, on comprend l'idée qui a présidé à l'institution, comme on ne peut s'empêcher d'admirer cette fortune unique, que connut Wagner, de voir un tel ensemble de moyens concourant tous à une même fin : la glorification de son œuvre. Tout ce qui ne présente pas d'intérêt au point de vue de l'exécution est négligé, même complètement omis ; aucune concession n'a été faite à l'élégance, à la beauté architecturale. Mais, en revanche, dès qu'il s'agit de la représentation, de ce qui contribue à rendre cette représentation excellente, on voit que rien n'a été négligé en ce sens.

Nul n'ignore qu'outre la disposition de la salle en gradins au-dessus desquels se trouve une unique rangée de loges, disposition qui rappelle dans la mesure du possible celle du théâtre antique, la principale innovation de Wagner dans l'aménagement de cette salle a été l'orchestre couvert et caché aux yeux du public. Cette innovation, comme toutes les idées heureuses, paraît fort simple aujourd'hui, et l'on s'étonne à juste titre que le théâtre de Bayreuth n'ait point encore servi de modèle à l'édification de nouvelles salles de spectacle. La première tentative artistique faite en ce sens devra s'inspirer évidemment des idées du maître allemand. Outre que grâce à ce moyen on évite aux spectateurs la vue parfaitement ridicule des cent ou cent vingt musiciens qui s'agitent pour produire des sons, on ne saurait s'imaginer, quand on ne l'a pas entendu, à quel point les sonorités arrivent à l'oreille fondues et atténuées. Je me rappelle avoir été frappé de cette chose, une année où je m'étais rendu à l'Opéra de Munich en quittant Bayreuth : une orchestration qui m'avait paru délicieusement suave et harmonieuse avec les dispositions de Bayreuth, me sembla à Munich dure et rocailleuse. Je sais bien qu'en France nous aurons la plus grande peine à obtenir que des musiciens se résignent à n'être pas vus du public. Il faut, pour qu'une semblable organisation soit adoptée, que les exécutants se réduisent au rôle modeste qui leur convient et consentent à ne point se trouver en communication directe avec les spectateurs : concession bien autrement difficile à obtenir qu'on ne se le figure, dans un pays où l'amour-propre et la vanité ont une place si considérable.

Toutes les réformes matérielles conçues et réalisées par Wagner dans la disposition du théâtre avaient un même point de départ dans la pensée du maître et se proposaient un même but : la plus grande illusion scénique possible, et, puisqu'il est entendu que l'art dramatique repose sur une convention, l'oubli momentané de l'existence du monde extérieur, toute l'attention se concentrant sur le poème représenté. L'orchestre couvert lui cache déjà la cause productrice des sons, l'obscurité presque complète de la salle contribue à lui faire oublier qu'il y a autour de lui quinze cents personnes et concentre invinciblement ses regards sur le seul point éclairé, la scène. Ce procédé présentera sans doute pour être adopté chez nous des difficultés analogues et pour le moins aussi grandes que celles auxquelles se heurterait l'aménagement d'un orchestre couvert. Le peu de sérieux que l'on apporte à tout ce qui concerne l'art, cette habitude d'envisager le théâtre comme un lieu de distraction et d'amusement, tels sont les obstacles principaux auxquels se trouvera en butte l'adoption de réformes qui s'imposent à toute intelligence réfléchie. Joignez à cela la coquetterie des femmes qui se plaisent à parader sous la lumière des lustres et cette tendance à considérer une salle de spectacle comme un vaste salon. Je me souviens d'avoir assisté à une représentation du *Lohengrin* à la Scala de Milan : je dis que j'y ai assisté, mais je me garderais d'ajouter que j'en ai entendu la moindre chose, car ce qu'on percevait, c'était uniquement le bruit des conversations et les interpellations de loge à loge qui couvraient la déclamation des acteurs. En France, pays de juste milieu, un tel fait ne se produirait pas; la causerie est de mise pendant la représentation, pourvu qu'elle n'incommode pas trop les voisins. Mais jamais dans une salle de spectacle nous n'obtiendrons ce silence, en quelque sorte religieux, de règle en Allemagne, non seulement à Bayreuth, mais partout où l'on exécute des œuvres d'art.

L'orchestre de Bayreuth est composé des meilleurs exécutants qu'il y ait dans les principaux théâtres d'Allemagne, et qui tiennent à honneur de venir porter leur tribut à la gloire du maître. Il est dirigé par deux chefs consommés, M. Lévy, du théâtre de la cour de Munich, et M. Mottl, du théâtre de Carlsruhe. M. Lévy a conduit cette année *Parsifal*, M. Mottl *Tannhaüser* et *Tristan*. L'autorité du chef d'orchestre est bien plus grande en Allemagne qu'en France:

il n'a pas à lutter contre l'individualité capricieuse de tels ou tels artistes qui entendent ne jamais recevoir d'observations et veulent avant tout s'imposer. Le chef d'orchestre est ici le vrai maître de l'exécution ; il donne à l'œuvre son caractère et son style, et comme il n'y a à Bayreuth qu'un homme et qu'une œuvre, Wagner et ses drames, toutes les vanités individuelles s'effacent en présence du but unique : la glorification de cet homme et de cette œuvre. Ce sont là d'excellentes conditions pour atteindre au résultat obtenu. Considérez par contre notre Conservatoire de Paris ; non que je prétende méconnaître le moins du monde le mérite d'une société composée des meilleurs exécutants et dont les Allemands eux-mêmes, Wagner tout le premier, ont proclamé la supériorité, — ce dernier n'a-t-il pas écrit qu'aucune audition des symphonies de Beethoven ne lui avait paru comparable à celles qu'il avait entendues à Paris ? — Là n'est point l'objection, et il est certain que lorsqu'il s'agit de jouer du Haydn, du Mozart, du Beethoven, du Bach, la Société des concerts est sans rivale. L'objection est tout entière dans son organisation même qui la condamne à la routine et l'empêche de suivre l'évolution artistique, je veux dire dans ce fait que, tous ses membres se considérant comme égaux, le chef d'orchestre n'a point sur ses collègues l'autorité indispensable au choix et à la direction de nouvelles œuvres : tel est le vice de l'institution et ce qui la rend éminement stationnaire. Seul de nos chefs d'orchestre français, M. Lamoureux, grâce à son énergique volonté, s'est rapproché de l'idéal du chef d'orchestre allemand. Tous les vrais artistes se rappellent ses concerts donnés autrefois au Château-d'Eau et gardent présent à la mémoire le souvenir de ces quatre années durant lesquelles il leur fit connaître les principaux fragments symphoniques des œuvres de Wagner. Depuis lors, les incidents malheureux de *Lohengrin* ont ralenti son zèle et modifié le caractère de ses concerts : il faut en accuser les événements bien plutôt que sa bonne volonté. Il n'en demeurera pas moins, dans l'histoire du mouvement musical français, le véritable promoteur du wagnérisme et le seul initiateur convaincu que nous ayons eu à Paris dans ces dernières années.

C'est peut-être par le recrutement des chanteurs que les exécutions du théâtre de Bayreuth pèchent le plus. Nul n'ignore les difficultés extrêmes que présentent la plupart des grands rôles de Wagner,

ceux de Mime de *Siegfrid*, de Brunehilde dans la *Tétralogie*, ceux de Tristan et d'Isolde, ceux de Parsifal et de Kundry, difficultés tenant à l'obligation, pour leurs interprètes, d'être non seulement de très bons musiciens, mais aussi de remarquables acteurs, difficultés accrues encore à Bayreuth par ce fait qu'ils sont entièrement livrés à leurs propres ressources, puisqu'aucun souffleur ne vient suppléer à leurs défauts de mémoire. Il y a là quelque chose de particulièrement terrifiant pour un acteur qui aborde cette scène sans avoir une expérience consommée de son art; et comme la plupart des interprètes formés autrefois par le maître ont aujourd'hui disparu, ou bien sont fatigués, il en résulte dans certains rôles des lacunes et des infériorités très regrettables. C'est ainsi que l'acteur chargé cette année du rôle de Tristan était bien au-dessous de sa tâche et se sentait mal à l'aise dans cette création écrasante. Ceux qui ont lu le livre composé d'extraits, traduits par M. Camille Benoit, des œuvres de Wagner, se rappellent la belle et éloquente étude que le poète consacra au créateur du rôle de Tristan, au grand artiste Schnorr, en qui il avait trouvé l'interprète rêvé. Ce morceau contient le plus magnifique éloge qu'un producteur de génie puisse faire d'un acteur s'étant livré tout entier, au point de succomber à la tâche : « En assistant à ces représentations de *Tristan* qu'il nous a été donné de connaître, j'éprouvai d'abord, au sujet du prodigieux exploit de mon ami, un étonnement respectueux qui grandit jusqu'à se changer en un véritable effroi. Je finis par regarder comme un crime d'admettre que Schnorr renouvellerait cet exploit régulièrement, selon les usages de notre répertoire d'opéra, et dès la quatrième représentation, après la malédiction d'amour de Tristan, je me sentis forcé de déclarer résolument à mon entourage que cette représentation de *Tristan* serait la dernière, que je n'en tolérerais plus d'autre. » Et, dans le même article, à propos de Schnorr dans le rôle de Tannhaüser, il écrit encore : « Ce soir, grâce à l'interprétation merveilleuse, tout à fait inexprimable de mon ami, j'avais jeté jusqu'au fond de ma propre création un de ces regards comme il a été donné bien rarement à un artiste, jamais peut-être, d'en jeter. On est alors envahi par un saisissement sacré, en face duquel on doit observer un religieux silence. » Il n'y a que des œuvres de génie qui puissent inspirer un pareil dévouement, — on sait que Schnorr mourut d'un refroidissement contracté au 3e acte

de *Tristan*, — et la seule manière dont un créateur puisse reconnaître ce dévouement est d'en immortaliser le souvenir, ainsi que le fit Wagner, en consacrant à celui qui en donna l'exemple la notice enthousiate dont je vous parle.

Lorsque je faisais mes réserves sur l'interprétation, j'entendais bien excepter certains artistes qui méritent les plus grands éloges, avant tout et par-dessus tout Mme Rose Sûcher qui tient le rôle d'Isolde de telle manière qu'il me semble à peu près impossible de la surpasser. Je retrouve, dans mes notes sur les représentations de Bayreuth en 1886, mon impression au sujet de cette grande artiste et je la transcris intégralement, car elle est analogue à celle que j'ai éprouvée cette année : — On ne saurait dire à quel point Mme Sûcher a été belle comme cantatrice et comme tragédienne. Tout contribue à faire de cette actrice une Isolde incomparable : la pureté de la diction, la chaleur de la voix, la haute intelligence et la profondeur du regard, la beauté et la largeur du geste, enfin et surtout une plastique merveilleuse que je n'ai rencontrée chez aucune autre artiste. Elle m'a rappelé à maintes reprises, par la noblesse de ses poses, les plus rares de ces statuettes grecques que nous admirons dans les musées et qui demeurent l'idéal de la beauté antique. — Après elle il faut citer M. Van Dyck qui, malgré sa jeunesse, a pris possession du rôle de Parsifal avec une autorité et une intelligence incontestables. M. Van Dyck est bien connu du public parisien. Il a fait son éducation musicale en chantant aux concerts de M. Lamoureux et il doit beaucoup à ce dernier. A la différence de la plupart de nos acteurs qui gâtent le talent qu'ils peuvent avoir en interprétant le répertoire habituel de nos scènes d'opéra, M. Van Dyck a chanté le rôle de Parsifal aussitôt après avoir quitté les concerts de M. Lamoureux. Je ne connaissais de lui qu'un excellent ténor, ayant appris à bien déclamer; il s'est révélé à Bayreuth acteur remarquable, capable de composer un rôle et d'en rendre les gradations psychologiques. Est-il un seul de nos ténors parisiens dont on en puisse dire autant ?

L'attitude des musiciens français vis-à-vis du mouvement wagnérien qui s'imposait avec la puissance propre aux œuvres de génie, est assez intéressante à résumer. Je ne citerai aucun nom, mais il est entendu que, de tout ce que je vais dire, Berlioz est excepté,

car il demeure, dans l'histoire de notre développement musical français, le seul homme de génie, et ses injustices à l'égard de son illustre rival allemand ne sauraient diminuer sa valeur (1). Les plus âgés, ceux qui à l'heure actuelle touchent à la fin de leur carrière et qui s'étaient déjà créé chez nous une situation artistique considérable à l'époque où le wagnérisme commençait à pénétrer en France, ceux-là ne pouvaient en bonne justice donner un démenti à leur passé, et recommencer sur de nouveaux frais en s'associant aux réformes du hardi novateur. Ils n'étaient, d'ailleurs, que musiciens, et la rare inintelligence dont ils avaient fait preuve en traitant les sujets empruntés à Goethe et à Shakespeare que les librettistes s'étaient chargés de mettre à leur portée, prouvaient qu'ils n'étaient pas précisément organisés pour apprécier ces réformes ; ils ont évité de s'expliquer à leur sujet, ou bien quand ils l'ont fait, ç'a été avec une sorte de rancune impuissante, de nature à divertir l'observateur philosophe. D'autres, plus jeunes, d'un esprit souple et délié, qui d'ailleurs à cette époque n'avaient derrière eux aucune œuvre importante qui les engageât, comprirent aisément le parti à tirer d'une habile compromission entre ce qui avait été fait jusqu'alors et ce que le maître allemand avait osé. Il en résulta des compositions adroites, dénuées de génie, mais non dépourvues de talent, bien faites pour charmer notre public parisien qui répugne avant tout à l'outrance, des compositions qui donnèrent même à certains naïfs l'illusion d'un art sérieux et procurèrent à leurs auteurs le succès et la réputation. Quant à ce qu'on peut appeler une œuvre, il n'en parut pas une. Reste la jeune école, j'entends les compositeurs qui ont aujourd'hui entre vingt-cinq et quarante ans. Je ne crois pas me tromper beaucoup en avançant que leur cas est encore plus grave que celui des précédents : nourris dans l'admiration et le culte exclusif de Wagner, ils en sont arrivés à ce point d'être entièrement absorbés par le génie du grand artiste et de ne pouvoir écrire un morceau dans lequel on ne découvre son influence immédiate et ses procédés techniques. La chose d'ailleurs était inévitable, car il n'y a pas d'exemple, dans l'histoire de l'art, d'un seul

(1) Je me reprocherais de ne point excepter aussi M. Reyer, ainsi qu'un artiste dont la vie a été un modèle de labeur opiniâtre et convaincu, César Franck. Dans le domaine de la pure musique, il a laissé un œuvre d'une inspiration noble et haute.

homme de génie qui n'ait engendré des imitations serviles : en ce sens on peut dire que les vastes personnalités sont plus nuisibles qu'utiles. Rappelons ce que Wagner lui-même écrivait à propos de Beethoven : « Je renonçai à mon modèle, Beethoven ; sa dernière symphonie, conclusion d'une grande époque artistique, me parut être la clef d'une voûte au-dessus de laquelle personne ne pouvait s'élever, et à l'abri de laquelle personne ne pouvait obtenir l'indépendance ». Wagner est aujourd'hui, pour les jeunes compositeurs, ce que Beethoven était alors pour Wagner. La place assurément serait belle pour l'artiste français qui, doué d'un réel tempérament, irait droit devant lui, s'appuyant sur les réformes du maître, mais convaincu que la seule manière de créer est de faire autre chose. Malheureusement il ne suffit pas de le comprendre, il faut encore le pouvoir.

Laissez-moi vous dire en terminant, cher Monsieur, tout le plaisir que j'ai goûté en écrivant ces notes rapides. Après la joie d'entendre de pareilles œuvres, il n'en est pas de plus vive que celle d'en fixer le souvenir. Puisse cet essai n'être pas trop indigne du génie du grand artiste, et veuillez agréer mes remerciements pour l'accueil que vous lui réservez.

PAUL FLAT.





PAYS DE FRANCE (1)

AU PAYS DE MIREILLE

A mon cher compagnon Catal



E pays de la vraie Mireille, — celle de Mistral et non point la grisette fabriquée par la même plume qui fit de la Gretchen de Faust une « demoiselle » sensible, et de la Juliette shakespearienne une pensionnaire affolée, — le pays de Mireille, c'est cette Camargue que nous allons maintenant chercher par delà les montagnes et le Rhône.

Le soleil tombe à plomb sur les revers du pic de Bretagne, sur la Sainte-Baume tranchée comme une lame d'acier trempé, dont elle a la forme et le fil, sur Sainte-Victoire étalée en bourrelets massifs et en tronçons cannelés. Sous les platanes de Gardanne, où l'autre train viendra nous prendre, il fait une ombre verte et fraîche, et les Provençaux, vrais Latins amis du frais comme on le fut à Tibur ou dans la Sabine, devisent au bord des fontaines, sous le balancement

(1) V. dans l'*Artiste* de septembre dernier, *la Sainte-Baume*.

des feuilles. Un petit ruisselet, alerte et babillard, frémit sous l'arche des ponts qui bordent la route, et là-haut, la vieille bourgade entoure l'église massive.

Les platanes et les fontaines, toute une forêt de platanes et d'exquises fontaines aux ornements rocaille, sont le charme que nous laisse entrevoir le crépuscule à l'arrivée dans Aix-en-Provence. Les files des arbres touffus et luisants sous les lumières enceignent la ville; et, d'instant en instant, l'égouttement frais d'une vasque vient rappeler que non loin de la lourde chaleur humaine et des habitacles poudreux où flamboient les hôtelleries et les cafés, la terre garde des sources jaillissantes, parmi les collines que nous avons traversées pour venir ici.

La ville d'Aix, comme embaumée et endormie depuis les temps où les Parlements l'agitèrent, a conservé l'austère mine d'une ruche peuplée par les insectes sombres de la robe ; mais c'est le XVIII[e] siècle qui a fini de la bâtir et de l'embellir. Ce fut le roi René qui la choisit autrefois comme favorite, et les Romains y séjournaient pour l'amour de ses eaux brûlantes et salutaires; c'est pourquoi, malgré ses étroites rues et ses logis aux heurtoirs lourds et à la mine compassée, Aix-en-Provence garde un air de grâce légère et subtile avec des édicules aux doctes inscriptions, Aix-en-Provence a dans ses livres des missels enluminés par les mains d'un prince du XIII[e] siècle, Aix-en-Provence peut montrer, sous le soleil latin, des tours antiques, des fragments d'arcs de triomphe, et des thermes qui lavèrent des proconsuls, des piscines où Marius venait peut-être effacer la poussière prise dans la plaine de Pourrières. Et, pour que les temps d'aujourd'hui n'aient point trop honte devant Rome et les augustes souvenirs, Aix est près de Roquefavour, où le plus noble des aqueducs élevés sur la rive gauche du Rhône peut faire pendant aux ruines du Pont du Gard.

Il semble désormais démontré (1) que le triptyque de la cathédrale d'Aix fut fait par Van Eyck sur les ordres du roi René : du moins a-t-on accumulé des preuves contre l'opinion forte et, semblait-il, définitive aussi de Mérimée, qui laissait l'attribution incertaine (2). Au

(1) Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, *passim* (surtout p. 91 et 493), 1[re] série.
(2) *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, p. 229.

reste, qu'importe? irons-nous, après et avant les nombreux, les innombrables érudits, chercher si le cadre appendu dans la nef de la basilique est d'un maître flamand, ou non? et n'est-ce pas un privilège de l'artiste et du voyageur que d'admirer, sans tant d'affaire et de souci, la vive fraîcheur et l'intensité des peintures où la Vierge et l'Enfant paraissent, au faîte d'un arbre, parmi le nimbe d'une gloire mystique, éblouissant le pâtre auquel un ange a dévoilé ce spectacle miraculeux; les volets, suivant la coutume, représentent les donataires avec leurs saints; il y a là le roi René, il y a sainte Madeleine. Ce voluptueux dilettante qui fut René d'Anjou, si fin, si sceptique à l'avance, lassé de tout hormis des beautés et des formes, revit pour nous dans un portrait au faire précieux.

Le XVIe siècle a laissé son joyau, lui aussi, dans la cathédrale. Ce sont des portes en bois sculpté, qu'on nous découvre par faveur spéciale et comme un trésor sous les voliges qui les protègent : trésor en effet, et qui garde la grâce infiniment diverse de la première Renaissance, dans les figurines mêmes, jusque dans les pinacles à chardon et dans les sveltes arabesques.

Ville de repos, ville d'art et de lettres, où l'herbe pousse dans les rues, où les esprits sont demeurés lumineux et prompts comme au temps où les vieux logis à consoles et à trumeaux peints étaient neufs, Aix-en-Provence est bien placée, en dehors de la voie bruyante, tout près du siècle et hors du siècle, pareille à quelque aïeule noble et charmante, qui ne va plus chercher personne et que l'on vient saluer et admirer chez elle.

Le bruit et la fumée nous emportent à toute vitesse jusque dans une Provence plus allègre et plus remuante, jusque sur les boulevards d'Arles, où le mistral joue aux palets avec les lourds cailloux du Rhône. Pour la troisième fois, je suis dans cette cité d'Arles que Dante voyait, en son *Enfer*, « toute bossuée par les tombeaux »: c'est ici que j'étais venu, voici dix ans coulés, dans une course où j'essayais mes toutes premières plumes. Je vais revoir les virgiliens Aliscamps, où les allées de peupliers ombrageaient autrefois les morts qui descendaieent le Rhône en des barils clos et scellés, pour venir chercher la terre vénérée des bocages arlésiens; les figurines enserrées sous le portail de Saint-Trophime et parmi les arceaux du cloître, si vieilles, ne vieillissent plus; mais devant les hommes de pierre, mon

âme mobile a changé, maintenant elle comprend bien le charme fruste de ce moyen âge qu'à d'autres voyages elle reniait, toute pleine d'antiquité, pour n'admirer que la Vénus ou le théâtre. Le mistral éternel détache comme au mois d'avril 1878, les pierres des tours sarrasines qui ont poussé sur l'appareil romain des Arènes.

Du haut de ces tours on découvre la Camargue, la mer, le Rhône; aussi le pavé d'Arles brûle nos pieds, l'air d'Arles nous pèse : car la Camargue, c'est la terre qu'il nous faut découvrir; là-bas, près du Rhône, contre la mer, c'est l'église des Saintes, c'est le pèlerinage qui fait accourir chaque 25 mai les Provençaux, les Cévenols, la montagne des Pyrénées et la plaine du Roussillon.

La Camargue commence au sortir des faubourgs arlésiens, et dès que le pont sur le Rhône est franchi. D'abord, c'est l'aspect de la Limagne ou du Bas-Berri, et devant l'artiste qui croit encore aux pays nettement et uniformément caractérisés, pour qui se figure par exemple une Afrique rousse et brûlée, une Suisse blanche et verte, une Camargue marécageuse et coupée de steppes immenses, il y aura quelque surprise et un enseignement utile, à découvrir ce pays plat et verdoyant, tranché par des haies, des ruisseaux tranquilles, avec la grand'route longeant des guérets et des métairies. Mais, à mesure que la mer approche, les arbres se font plus majestueux et plus rares autour de fermes moins voisines, les tamaris, les salicornes, les lambrusques viennent ramper sur un sol gris, près d'eaux saumâtres qu'elles laissent parfois à nu. La voiture marche, trouant de larges troupeaux où les brebis trottinent pendant que se dresse çà et là le bélier en saillie : les ouailles s'en vont vers les Alpes, leur fuite fait un bruit de grêle sur le sol sec. Les étendues du Vaccarès, l'ombre effilée d'un gardian sur son cheval à grosse tête, les pinèdes noires de Sylvaréal sur le côté du Petit-Rhône et, enfin, sur la grève au loin, la silhouette fantastique d'un château fort qui est l'église des Saintes-Maries, peu à peu dépaysent l'œil et portent le rêve au delà des horizons déjà connus.

C'est la Camargue de Mistral, décrite elle aussi dans *Mireille* comme le fut tout le pays provençal : car il est unique, depuis les épopées anciennes, ce don que retrouva le poète de Maillane, cette puissance d'enfermer, en un conte simple de vie et d'amour, toute l'âme, toute l'histoire d'un pays. Les secrets de la Grèce antique, le

mystère de l'art devait refleurir dans cette Provence peuplée de Celtes et d'Hellènes, d'Arabes et de Latins. Gloire aux poètes provençaux! Mistral est le maître, mais tous, depuis le songeur Aubanel jusqu'à l'éclatant Roumanille,ont su mettre dans leur chanson cette éternelle vérité qui ne saurait se simuler pas plus que l'arome des fleurs, le parfum de la chair ou le bouquet d'un vin.

Ames lumineuses et douces, les poètes de langue provençale avaient marqué discrètement et par simple hasard le farouche caractère et les beautés âpres qui sont bien souvent celles du paysage camarguais. Un des nôtres, des leurs aussi, dans une prose tout empreinte du rythme et des frissons ailés, vient de donner à la Camargue le roman après le poème. Et Renaud, le gardian, promène désormais à travers les efflorescences miroitantes des sansouïres, sous les aubiers des vieux *mas*, le spectre de ce mal d'amour qui faisait expirer Mireille sur la terrasse de l'église aux Saintes-Maries-de-la-Mer (1).

Les voici, les Saintes-Maries : l'église, qui depuis là-bas se dressait pareille à quelque navire échoué sur la grève nue, semble émerger de plus en plus, se rapprocher, grandir, et montre son aspect guerrier de forteresse édifiée au XII[e] siècle contre les incursions des pirates. Castel à la fois et vigie, le monument aux murs épais que les ennemis et les vents formidables battaient en vain : voyait-on des voiles suspectes, la cloche sonnait, les Saintins se rassemblaient dans le rempart où leurs Saintes les défendaient.

Sur la plage où vint atterrir la barque sans rames ni voiles dans laquelle les païens juifs avaient jeté, après qu'ils eurent supplicié le Christ sur le mont des Olives, quelques-uns de ses disciples et les trois saintes, Marie-Jacobé, Marie-Salomé et Sara la servante noire, sur la grève où des arbrisseaux aux branches grêles vont rampant, le hameau des Saintes-Maries se tasse autour de son église. Sans eau, sans arbres, sans récoltes que quelques vignobles lointains, et la pêche de quelques barques, le village vit seulement du pèlerinage annuel. Les prix des rares logements y sont tels, à cette occasion, que la plupart des pèlerins campent dehors, sous les voitures, ou dedans quand ils le peuvent. Les plus favorisés, en somme, sont les bohémiens, arrivés dans leur carriole ordinaire, dans leur *rubidal* de nomades.

(1) Jean Aicard, dans *Roi de Camargue*, 1 vol. in-8, et in-12, illustré par George Roux. (Paris, Émile Testard.)

Tout autour des maisons basses qui forment l'unique rue des Saintes, ils font auprès de la bourgade un rempart de bagnoles dételées, de croupes pelées, de gourbis étranges. Ils viennent ici des quatre coins du monde, pour vénérer l'Égyptienne sainte Sara, qu'on a placée à l'écart, dans la crypte de l'église, car sa couleur, son origine, et les fidèles qui l'implorent spécialement lui ont valu quelque réprobation secrète.

Cette année-ci, les bohémiens sont persécutés : M. le curé des Saintes-Maries leur en veut; il prétend qu'ils sont pillards et maudits. Pour maudits, ceci n'est point de notre compétence : mais pillards, monsieur le curé! pillards! au milieu de vos ouailles tout occupées à rançonner cruellement le pèlerin ; pillards, dans le sous-sol de cette église où votre pieuse industrie a fabriqué des saints tréteaux et sait recueillir saintement le prix des places, comme on fait au théâtre, suivant que le spectateur prend le côté cimetière, auprès du grand crucifix, ou choisit le côté village; pillards! ignorez-vous que nous gardons les contremarques octroyées par vos mains vénérables? et dites, vous oubliez donc que Celui-là dont l'image orne le « côté cimetière » fut quelque peu bohémien, pour sa plus grande gloire. Vous chassez les bohémiens, auriez-vous crainte du fouet qui servit à leur précurseur pour chasser les marchands du temple, ou vous sentez-vous donc si fort que vous puissiez dire en maître : « Celui-ci, je veux bien qu'il prie, celui-là, non! » Pharisien!



Armes des Saintes-Maries-de-la-Mer, dessin de George Roux

« Ces pauvres *bohémiens*, (pardonne-moi lecteur!) ces pauvres *bohémiens*, je les ai sur le cœur! »

C'est qu'aussi bien ils représentent dans notre plate vie moderne un peu de rêve et d'inconnu, la part de l'obscur idéal et des traditions

secrètes auxquels revient ce temps blasé sur la science et déçu par la foi précise.

La crypte de sainte Sara, qui semble soutenir l'église, est enfumée et ne contient, dans la flamme trouble des cierges, que des dévotes obstinées à nous repousser de la châsse : celle-ci, vernie par la crasse des mains pieuses, est un coffre en bois de cyprès, comme celle des autres saintes, et, comme elles, est peinturlurée de vieux barbouillages bizarres, criards et hiéroglyphiques. Un petit escalier descend de la place des Saintes dans ce souterrain; un autre monte de la crypte sous l'autel même de l'église. Trois ouvertures seulement sur un côté de l'arcature aveuglée, une seule sur la face qui est tournée vers le mistral, la fenêtre centrale, un peu ornée, et les portes, voilà les rares meurtrières de l'ancienne forteresse. L'autel surélevé domine une fontaine où s'empressent les pèlerins autour d'une gargoulette qui ramène du puits l'eau saumâtre. L'abside est semi-circulaire, plus élevée que la nef, et sur la face antérieure s'ouvre une baie : une chapelle haute règne au-dessus du chœur. Elle garde les châsses, closes par une quadruple serrure.



Crypte de l'église des Saintes, dessin de George Roux.

Et par cette haute fenêtre ouverte sur l'église vont descendre les reliques. Pour les attendre on a couché dans l'église, on s'est entassé sur des literies en campement : l'odeur est déjà redoutable dans cette sombre nef mal aérée, une poussière étouffante semble tomber des pierres frustes. Et sans cesse les gens arrivent, s'entassent en grappe sur les portes, le long des murs, contre les marches de la chaire. Voici l'heure : l'évêque d'Aix, quelques curés des environs sont placés

derrière l'autel : au son des cantiques bientôt couvert par les clameurs sauvages, la baie s'est lentement ouverte et, tenues par de longues cordes, les châsses descendent.

Alors commence la première, la plus brutale bousculade et le peuple se rue, les femmes criant et poussant le plus fort, vers les coffres sacrés. Puis, le premier élan passé, on dépose sur les deux châsses un paralytique, un adolescent à la belle figure ravagée et morte. Le premier office est fini. Les petits auvents des boutiques où l'on trouve des chapelets, des images et des nougats, se peuplent de clients. La soupe fume dans les camps improvisés, les cabarets débordant sur toute la rue s'emplissent, aucune voiture ne pénètre plus dans le village. Pour dominer ce grouillement, il faut monter sur la terrasse de dalles plates où Mireille expirante fut déposée. De là, tout au pied, la foule bariolée, clamante, se presse, se serre, se dénoue, avec le rempart de chevaux et de carrioles qui l'entoure comme la barrière d'un cirque. Mais, tout près de cette tourbe bruyante, c'est déjà la solitude, c'est la grève où quelques barques sont auprès d'un petit vapeur arlésien; c'est, des pinèdes ondoyantes de Sylvaréal aux étangs du Vaccarès, et des Cévennes à la mer, un désert pâle, un désert roux, puis des verdures, puis des landes roses poussant leurs tamaris et leur roseaux, puis l'infini, le ciel et l'onde.


La descente des reliques, dessin de GEORGE ROUX.

« O Saintes, c'était mon pluvier! » s'écriait ici maître Ramon en voyant défaillir sa fille. Et nous n'avons qu'à regarder autour de nous pour reconnaître combien le gracieux nom d'oiseau trouvé par Mistral convient aux filles de Camargue et de Crau. Mistral, en ceci comme

en tous les autres détails de son œuvre, a trouvé le mot qui fixe un caractère et donne la ligne entière d'une forme. Avec leur agile démarche, leur col fin, leurs yeux languissants, l'élégance de leurs cheveux ondés en ailes sur les tempes et ramenés sous le bonnet en aigrette, c'est au pluvier, au *pesqueirolo* des étangs et des ruisseaux, que sont pareilles les jeunes femmes : en voici bientôt une qui, d'aspect plus rare encore et comme d'une race supérieure, hautaine et triste, semble prendre plaisir à s'attacher aux pas des étrangers, et récompense par une sympathie visible et une discrète compagnie notre double admiration, heureuse d'être regardée par les yeux experts d'une femme.

Après le souper, et avant l'office de nuit, on s'en va, le long des talus sablonneux et des murs bas du cimetière creusé dans la poussière, jusque sur la grève des Saintes. Il fait un crépuscule moite et grisâtre : la mer, étale, ne froisse presque pas la plage, et se déroule sans murmure, l'on croirait même sans mouvement. Une vapeur d'encens, ternie par l'ombre, semble avoir envahi le sable où venait la barque du vieux cantique :

Vous périrez dans cette nef !
Allez, sans voile et sans cordage,
Sans mât, sans ancre, sans timon,
Sans aliment, sans aviron,
Allez faire un triste naufrage !

Du crépuscule élyséen que peuplent les ombres des légendes, à l'église comblée de peuple, il y a cent pas, et il y a tout un monde. Les moustiques du Vaccarès étaient moins importuns sur la dune que n'est ici l'odeur humaine, en ce sinistre grouillement. Au milieu de l'office, les psalmodies s'arrêtent. Un religieux dominicain, râblé et coloré, se dresse dans la chaire, il va parler en provençal. Et c'est alors, sous la lueur diffuse des trois mille cierges qui noie ou sculpte ces têtes barbares, une scène par où l'on est reporté vers quelque assemblée de fanatiques, et jusqu'aux Albigeois ou jusqu'aux Ligueurs. Tandis que le moine, avec une voix formidable et la plus terrible faconde, parle torrentueusement, plusieurs brutes au crâne bas se sont étagées sur les marches ; un surtout, un soudard à face cruelle, gris plus qu'à demi, reprend avec une farouche allégresse le refrain

ramené périodiquement par le sermonnaire, et s'écrie, et entraîne toute la foule à vociférer après le prêtre et après lui un « *Viva lé Sante-Marie, viva nostre grandè Santé !* » qui semble une clameur de guerre. On a l'impression nette qu'un geste, qu'un mot du prêcheur déchaînerait sur l'incrédule ou l'hérétique cette meute-là tout entière.

Il y a de plus douces voix et plus poétiques, aux Saintes. Vers les trois heures du matin, et l'aube s'étendant au ciel, un chant singulièrement pur monte de la petite rue et nous éveille : c'est un homme qui sous le ciel, dans le village un peu calmé, lance une chanson paysanne, ni bien rare ni bien mélodique, mais si joyeusement rythmée et par une harmonie si franche, que cette aubade rustique semble le signal de l'aurore et le présage du soleil. Quand le jour s'est fait éclatant et brûlant, d'autres chants reviennent. Les cantiques sortent bientôt de l'église : c'est le moment de la procession solennelle où les châsses s'en vont portées jusque dans le flot même.



Image des Saintes Maries, Jacobé et Salomé, dessin de George Roux.

Le cortège est si long que la tête en arrive déjà devant le calvaire dressé sur la plage, quand tout le monde n'a point encore pu sortir de l'église. Pour nous, qui voyons le spectacle du haut du terre-plein que forme la dune sableuse croulant sous nos pieds, une traînée de peuple serpente dans l'étroite rue des Saintes, et s'étale sur la grève comme un ruisseau hors de son lit. Les cantilènes religieuses montent sans relâche, les bannières oscillent, quelques acolytes érigent de grands lis à demi flétris : les châsses des Saintes arrivent, celle de sainte Sara portée par quelques derniers bohémiens, pour respecter l'ancien usage, mais par des bohémiens peignés, et visiblement convertis. Puis, une ancienne image peinte se montre, une barque de bois et de

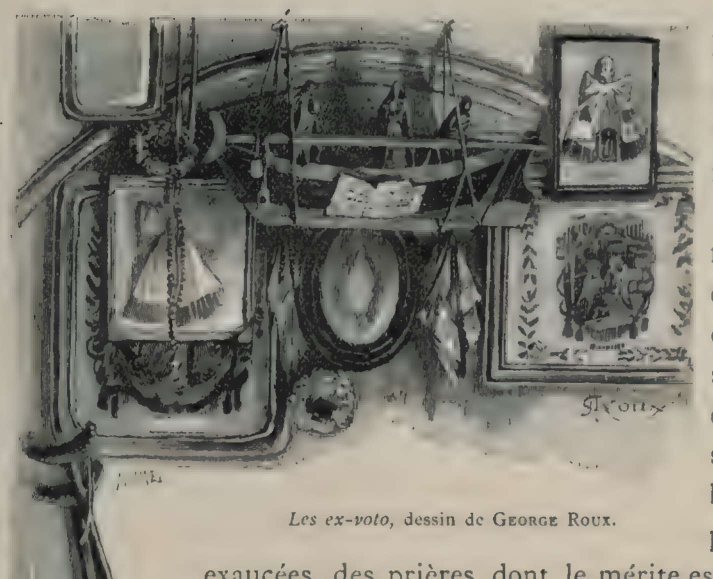
toile où sont figurées par des poupées vêtues et coloriées les deux saintes, Marie Salomé et Marie Jacobé : naïves et fraîches, assez pareilles à des personnages en cire, les saintes avancent, au pas lourd et rythmé de leurs porteurs, qui donne à la barque l'allure d'être ballottée sur les croupes régulières de la vague.

La procession semble vouloir envahir la mer, elle y va tout droit ; et en effet, les porteurs de châsses entrent et marchent dans le flot,



La procession au bord de la mer, dessin de George Roux.

afin de faire reculer l'onde bruissante devant les ossements miraculeux. Elle ne recule pas plus que ne s'est apaisé le mal du paralytique dont les commères empressées brinquebalent derrière les bannières le pauvre corps sans force, sans ressort et comme sans vie : on s'arrache le malheureux, dont les membres mous se disloquent, entre les mains des vieilles femmes, et la tête en bas, les reins hauts, jambe de-ci, jambe de-là, pareil à quelque sinistre pantin, l'infirme pour qui le miracle doit se faire et ne se fait pas, est traîné comme en un supplice. Tout à l'heure, dans l'église, il faudra bien que Monseigneur l'archevêque avoue le néant même d'une apparence de prodige, devant le cadavre animé qui a couché cette nuit sur les reliques, tandis que l'assiégeaient les pèlerins afin de le faire crier vers les Saintes et répéter les répons du cantique ; mais le prélat saura tourner



Les ex-voto, dessin de GEORGE ROUX.

le défaut de prodige à l'avantage des fidèles :

« Mes chers frères, s'écriera-t-il, combien sont plus nécessaires, songez-y bien, des prières non exaucées, des prières dont le mérite est justement d'avoir été si ferventes, sans intérêt autre que le bien de votre âme, l'élan de votre cœur ! »

Après quelques pas sur la grève en pente douce, quand on eut de l'eau jusqu'aux chevilles, la procession a repris en détour circulaire le chemin de l'église. On la découvre maintenant tout entière, se repliant sur elle-même, détachée comme en un fond d'or sur le vaste horizon vermeil. Le même cantique revient dans les voix graciles de femmes qui dominent les basses-tailles :

Une voix se fit entendre
Pour apprendre
Ce miracle glorieux ;
Vous fûtes persécutées,
Outragées,
Par un peuple furieux.

Il est ici, le peuple furieux ! C'est lui qui vient d'entourer et qui inspire ce prêtre, juché d'un bond brusque sur les marches du calvaire et se démenant dans une improvisation d'énergumène. C'est lui, encore, qui termine dans une barbare furie ce pèlerinage si justement appelé tout à l'heure par la révolte d'une petite âme exquise,

« un pèlerinage de brutes et de sauvages ». Des crapauds enfermés dans un bocal et sautant désespérément pour s'en échapper, c'est maintenant l'image des pèlerins à ce moment où les cordes remontent, emportant pour une année les saintes châsses dans la chapelle haute. Arrivés jusqu'au paroxysme de leur brutale idolâtrie, les assistants comme saisis de vertige poussent des cris, se jettent en tendant les mains et en bondissant vers les cercueils qui lentement s'élèvent vers la voûte. On prend les malades à bras le corps, de travers, à l'envers, qu'importe ! la férocité qui est à fleur de peau chez l'homme reparaît, éclate et triomphe. Même un poète n'aurait pu rien tirer de ce spectacle. Aussi Mireille vient-elle expirer aux Saintes-Maries durant l'époque où sont calmées ces scènes de rage.

A peine les châsses ont-elles disparu dans l'armoire haute que tout s'éparpille, gens et voitures, comme si le mistral balayait du sable. Le petit vapeur prend le large, les barques démarrent, charrettes, carrioles, breacks, omnibus, calèches, tout file sur la route à perte de vue.

Nous montons encore une fois sur la terrasse de l'église, près du campanile. Le ciel s'est un peu couvert ; la Camargue livide et plate fait bruire ses salicornes et siffler ses grands tamaris. La paix retombe sur le coin de grève. Devant ce paysage gris, le regret vient qu'un artiste n'ait pu donner l'impression farouche et austère de la contrée : car le génie lumineux et joyeux des maîtres provençaux en exprime surtout la splendeur ; le pauvre Bizet, lui seul, dans la sublime esquisse musicale de l'*Arlésienne*, a fait passer, au milieu des rayons et des farandoles, la plainte et l'angoisse qui pèsent dans ces landes infinies, pareilles à l'âme humaine et désertes comme elle. Bizet a compris l'être fruste que doit être un paysan mis sous le joug de cette nature primitive, dure, inclémente.

Voilà peut-être le secret pourquoi la fête camarguaise a paru si barbare devant des voyageurs indulgents naguère aux Pardons de la Bretagne. Et puis, il n'y a point ici les brumes celtiques, ni rien de la gravité contenue qui estompe les rudesses des cultes, parmi les races de l'Ouest. Ici la lumière latine, le soleil cru fait tout paraître et met tout en relief. Ici, l'on eût rêvé les théories de l'antiquité grecque, et sur les rivages de la Méditerranée, des mystères harmonieux et des pompes plus séduisantes.

Mais sur nous, comme sur la terre et le village, vient s'étendre le

grand silence bienfaisant. Nous allons refaire la route qui longe les « mas », les marais blêmes, les sansouïres mordorées, les verdures sévères des micocouliers. Avec la fin de la journée, et comme l'on approche d'Arles, le ciel s'éclaircit ; des nuées se sont amoncelées au fond seulement, au-dessus de la mer déjà lointaine :

E dins li nivo aurouge,
Lou soulèu large et rouge
Descent toujour pu bas (1).

Le vent du Ventoux, le vent du soleil, souffle sur la plaine et le Rhône. Les lucres, les chardonnerets dorés de Provence poursuivent les myriades de moustiques dansant dans les flèches du soir.

Pour nous qui avons fait comme le Romichal de la chanson bohémienne :

Prends tes amours en croupe,
En avant !

ce paysage est immortel : car un autre soleil encore l'éclaira, plus ardent, plus divin que le soleil de Provence. Le vannier du beau poème ne se plaisait-il pas à dire, lui qui avait dans le cœur et dans la tête un rayon de ce soleil-là : « Je pense aux yeux et au sourire » ?

Les Saintes-Maries-de-la-Mer (Bouches-du-Rhône), *mai 1891.*

PIERRE GAUTHIEZ.

(1) Aubanel, *Li Fornigo* (*Armana provençau*, 1862).





AUTOUR DE L'ILE BOURBON

ET DE MADAGASCAR

PAR M. DE MAHY



E ne sais pas de chef-d'œuvre français qui nous ait plus ému dans la jeunesse que *Paul et Virginie*, ni qui nous attire davantage quand commence pour nous l'arrière-saison, pleine de mélancolie. Ceux qui viennent de là-bas, de la belle France africaine, et qui ont pu apercevoir l'église des Pamplemousses et la rivière des Lataniers, nous apparaissent tout enveloppés eux-mêmes de l'intime poésie dont Bernardin de Saint-Pierre a entouré ses deux enfants Nous les regardons d'un autre œil que les gens de Sisteron ou de Carpentras.

M. de Mahy, avec son visage ardent, avec son honnêteté passionnée, nous rend bien le type idéal de l'île Bourbon. C'est Paul, — un Paul lettré, préoccupé d'idées générales et de bien public, — qui se découvre en lui. Mais au milieu de ses conceptions politiques, jamais la tendresse pour les siens ne l'abandonne. C'est, son adorable petite-fille sur les genoux, qu'il songe au chef d'état-major à créer et à l'expansion coloniale de la France.

Tout le long du livre, il mêle ses sentiments familiaux à ses passions patriotiques : comment pourrait-il en user autrement ? Il est doué d'une sensibilité exquise ; il a bu à la petite source « au milieu du pré d'herbes fines », qu'ombragent les deux cocotiers de Paul et de Virginie.

Quand il regarde Madagascar, ce n'est pas seulement en homme politique, justement soucieux des intérêts de la France, c'est encore en poète autant épris du paysage de là-bas que pouvait l'être Bernardin de Saint-Pierre. Qu'on lise par exemple son arrivée, en 1885, dans la grande île à laquelle rêve tout homme de l'île Bourbon et que Paul eut l'idée de visiter :

« Enfin nous l'avons abordée cette terre de Madagascar, objet de nos patriotiques convoitises !... Comme mon cœur a bondi dans ma poitrine en la découvrant ce matin, au loin, et en y mettant pied à terre, cette après-midi !... Nous avons jeté l'ancre ce matin dimanche, à sept heures, dans la magnifique rade de Tamatave... Quel ravissant aspect que celui de Madagascar vu de la mer ! C'est un vaste bouquet de verdure émergé des flots et parsemé de maisons charmantes, dans le genre de celles de Saint-Denis et de Saint-Pierre. Les cocotiers, les palmiers, les manguiers, les bananiers, les orangers, les citronniers, les flamboyants, les bois-noirs y atteignent des proportions colossales... Au fur et à mesure que le navire approchait du rivage nous ne pouvions détacher nos yeux de ce spectacle enchanteur. »

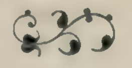
Les visions poétiques comme celle-là abondent dans le livre de M. de Mahy.

Combien il lui en coûte de constater que Madagascar, de tout temps si aimée du Français le plus tendrement attaché à la France, du Français de l'île Bourbon, ne nous appartient pas autant qu'elle le devrait !

Dans la belle œuvre de M. de Mahy la poésie et le patriotisme ne cessent de se mêler. C'est un livre d'une rare fierté et d'une couleur bien personnelle.

Qui donc, un jour, traita au Palais-Bourbon, ses collègues d'illétrés ? Elle n'est pas aussi étrangère qu'on l'affirme à la haute culture intellectuelle, cette Chambre, qui compte parmi ses membres des esprits aussi éminents et des écrivains aussi habiles que M. Camille Pelletan et M. de Mahy.

E. LEDRAIN





VITTORIA COLONNA

Le Vatican. — Un atelier de Michel-Ange.

VITTORIA

Si je viens aujourd'hui troubler ta solitude,
Tu me pardonneras, cher maître vénéré.
Des larmes dans tes yeux..., l'épreuve est donc bien rude
Pour ce vaillant lutteur qui jamais n'a pleuré.

Le grand tailleur de marbre et le songeur austère
Qui vit dans le silence et le recueillement,
Comme dans un étrange et douloureux mystère,
A senti remuer son pauvre cœur dormant.

Raconte-moi tes pleurs, maître..., tu m'as connue
Lorsque j'étais encore enfant... Tu t'en souviens?

MICHEL-ANGE

Oui, la première fois que ta grâce est venue...
Mes plus chers souvenirs revivent dans les tiens.

Je travaillais dans une église de Florence,
Sur mon échafaudage, un soir, lorsque tu vins
Me faire en souriant ta grave révérence,
A l'heure où s'achevaient les offices divins.

Ton brave petit pied, sans broncher sur les planches,
Marchait résolument... J'avais la masse au poing
Sous les débris du marbre et ses poussières blanches...
Ta belle robe à fleurs frôlait mon vieux pourpoint.

Tu n'étais pas alors marquise de Pescaire...

VITTORIA

J'avais neuf ou dix ans, mais n'écoutais que moi...
Laissant causer en bas ma duègne et son vicaire,
Je pris la haute échelle arrivant jusqu'à toi.

Et depuis... Ah ! depuis..., tour à tour les années
Ont passé, dans les bruits de guerre ou dans les fleurs,
Avec pluie ou soleil, sombres ou fortunées,
Les unes dans la joie, et d'autres dans les pleurs.

Voilà bientôt vingt ans (une date lointaine
Qui me semble d'hier), vingt ans que Don Carlos
A perdu son plus fier et plus grand capitaine,
Le maître de mon cœur, Ferdinand d'Avallos.

Tu sais si j'ai pleuré le vainqueur de Pavie,
Dans sa fleur de jeunesse et de gloire emporté.
Depuis comme à tâtons je marche dans la vie,
Promenant sur le monde un œil désenchanté.

Quel funèbre baiser sur sa lèvre pâlie !...
J'entends encor le bruit de ses tambours voilés...
Je revois nos drapeaux d'Espagne et d'Italie
Sur les drapeaux vaincus à grands plis déroulés.

Et dans les souvenirs qui hantent ma mémoire
Je reconnais encore au glorieux convoi
Son cheval de bataille avec la housse noire,
Qui marchait d'un pas grave et comprenait pourquoi.

Tout mon cœur a saigné..., la plaie est encor vive...
Mais, pardon..., je m'oublie en réveillant mon deuil.
La mort si brusquement, sourde et muette, arrive
Que peut-être elle a mis son pied froid sur ton seuil.

MICHEL-ANGE

Derrière ces rideaux de serge..., tiens... regarde.
Là repose un des plus honnêtes travailleurs
Qui m'ont servi longtemps..., et c'est moi qui le garde,
La nuit, il dormait là, ne pouvant vivre ailleurs.

Sur les regards éteints j'ai fermé les paupières.
J'ai senti lentement se refroidir sa main,
Et je veille..., attendant l'Église et ses prières
Qui doivent le bénir et le suivre demain.

Il était d'Urbino, d'une probité rare...,
Je perds un merveilleux et robuste ouvrier
Habile à dégrossir nos marbres de Carrare
Et que depuis trente ans abritait mon foyer;

A l'œuvre nuit et jour... (aux peintures des fresques
Dieu sait combien j'avais de couleurs à broyer),
Infatigable à tous mes labeurs gigantesques,
Le premier au travail et souvent le dernier.

Quand j'allais en proscrit errant de ville en ville,
Son zèle m'a toujours pieusement servi,
Dans la guerre étrangère et la guerre civile,
Son pied fervent toujours et partout m'a suivi.

Compagnon de ma rude et trop longue odyssée,
Cueillant l'ingratitude et la haine et l'oubli,
Sa patience un jour ne s'est jamais lassée
Et jamais ni son cœur ni son bras n'ont faibli.

Je ne l'entendrai plus, la voix mâle et sonore
Du gosier vigoureux qui hâtait mon réveil,
Par la fenêtre ouverte aux rougeurs de l'aurore,
Heureux chant matinal précurseur du soleil...

L'art m'a pris tout entier, j'ai vécu solitaire,
Au travail sans repos, mais non sans quelque honneur.

VITTORIA

Et moi..., si j'ai cueilli les roses de la terre,
J'ai trop vite expié mon rapide bonheur.

Je partage ton deuil, ô mon pauvre grand homme...
Tu souffres... Verse un peu de ton cœur dans le mien.
Les cloches qui demain s'éveilleront dans Rome
Sonneront à plein vol pour l'humble et bon chrétien.

ANDRÉ LEMOYNE.





CHRONIQUE



Depuis plusieurs mois déjà, M. Gustave Larroumet avait exprimé à M. Bourgeois son désir de reprendre possession de sa chaire à la Sorbonne, et sollicité son remplacement à la direction des Beaux-Arts. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, tout en accédant à la demande de M. Larroumet, avait maintenu ce dernier à la tête de son administration jusqu'au moment où il lui choisirait un successeur. Le choix du ministre s'est porté sur M. Henry Roujon, chef de bureau au cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Le nouveau titulaire fait partie, depuis une quinzaine d'années, de l'administration dont il devient un des plus importants fonctionnaires; il y est entré à la suite du concours d'admission et y a conquis successivement tous ses grades. Avec la réputation d'un administrateur habile, le nom de M. Roujon a acquis, en outre, celle d'un lettré et d'un homme de goût, par la publication, dans divers journaux et revues, de nombreuses études artistiques ou littéraires. Ces titres et le renom de parfaite courtoisie qu'a su acquérir M. Roujon dans la pratique de ses fonctions antérieures, expliquent l'excellent accueil que l'opinion publique a fait au choix du minis-

tre. Cette unanime expression de cordiale bienvenue à l'égard de M. Henry Roujon est du meilleur augure. Elle s'est affirmée avec une visible sympathie lorsque, au lendemain de sa nomination, le nouveau directeur des Beaux-Arts a été soudainement atteint d'une grave maladie. La période de convalescence, du reste, ne s'est heureusement pas fait attendre, et l'on est désormais assuré que la santé de M. Roujon sera définitivement rétablie au moment de la session parlementaire où sera présenté le budget des Beaux-Arts, de manière à ce qu'il puisse prendre part à la discussion devant le Parlement.

Par décret du président de la République, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Gustave Larroumet, membre de l'Institut, ancien directeur des Beaux-Arts, chargé de cours à la faculté des Lettres de Paris, est nommé directeur honoraire des Beaux-Arts.

M. Roujon a choisi comme secrétaire particulier M. Camille Oudinot, qui fait déjà partie de l'administration des Beaux-Arts.

Une intéressante communication a été faite à l'Académie des Beaux-Arts par l'un de ses membres, Mgr le duc d'Aumale : ce dernier a annoncé à la Compagnie qu'il venait de se rendre acquéreur, au prix de 300,000 fr., à Francfort, de la suite des quarante miniatures peintes sur vélin par Jean Foucquet, pour le livre d'heures d'Etienne Chevalier, trésorier de France sous Charles VII. Ces admirables miniatures furent détachées, au siècle dernier, du manuscrit qu'elles ornaient. Elles font partie désormais du musée Condé, au château de Chantilly qui, comme on le sait, sera légué à l'Institut de France avec toutes les merveilleuses collections qui s'y trouvent et que le généreux donateur s'évertue d'augmenter tous les jours, ainsi que le prouve la récente acquisition des miniatures de Jean Foucquet. L'Académie a accueilli cette communication par d'unanimes applaudissements et a exprimé au duc d'Aumale sa vive reconnaissance d'avoir conservé à notre pays ces chefs-d'œuvre de l'art francais au quinzième siècle.

La vacance du fauteuil de M. Élie Delaunay, membre de la section de peinture, récemment décédé, a été déclarée par l'Académie.

Elle a décidé que le prix institué par testament de feu M. Eugène Piot, pour récompenser alternativement une œuvre de peinture et de sculpture représentant un enfant nu de huit à quinze mois, ne fera pas l'objet d'un concours. Ce prix sera attribué par l'Académie à un tableau ou à une statue, représentant des enfants nus, choisis par elle dans les expositions des Beaux-Arts.

Dans la séance publique annuelle des cinq Académies, des lectures ont été faites par un membre de chacune des sections de l'Institut. C'est

M. Gustave Larroumet, de l'Académie des Beaux-Arts, qui avait été désigné par sa section pour prendre la parole ; il a choisi pour sujet : *La peinture française et les chefs d'école au XIXe siècle*. L'auditoire a beaucoup apprécié et vivement applaudi ce remarquable morceau qui lui a montré que la section des Beaux-Arts compte un brillant et érudit orateur de plus parmi ses membres.

On a mené grand bruit dans plusieurs journaux autour d'un petit accident, insignifiant en soi, auquel on s'est plu à donner des proportions démesurées. Le tableau de Rembrandt les *Pèlerins d'Emmaüs*, a reçu quelques éclaboussures de peinture blanche, à peine de la grosseur d'une tête d'épingle, sur l'un des coins supérieurs de la toile. On ne sait si ces éclaboussures provenaient des ouvriers employés à repeindre le plafond de la grande galerie où se trouve ce tableau qu'une bâche mal ajustée aurait insuffisamment protégé, ou bien si elles étaient le fait d'un copiste maladroit, qui aurait laissé jaillir sur le tableau la peinture dont son pinceau était trop abondamment imprégné. Quoi qu'il en soit, il a suffi d'un lavage pour faire disparaître les traces de ce léger accident, sans qu'il en ait résulté le moindre dommage pour l'œuvre de Rembrandt.

Un vol a été commis dans le palais de Versailles. Sur la cheminée d'une salle du musée qui faisait partie autrefois des appartements de Mme Adélaïde, et que l'on désigne sous le nom de *Salon de Musique*, on a soustrait, le 15 septembre, pendant que le musée était ouvert au public, un ours en porcelaine de Saxe, qui a été arraché de la monture Louis XV de bronze doré, à laquelle il était fixé. Cet objet d'art faisait partie de la garniture de cheminée. Il est impossible, d'ailleurs, qu'une surveillance sérieuse puisse s'exercer dans les salles de ce musée, le nombre des gardiens chargés de l'exercer étant notoirement insuffisant.

A la suite de ce fait, un rédacteur du *Temps* a procédé à une enquête sur les conditions dans lesquelles se trouve le château de Versailles au double point de vue de la conservation des constructions et de celle du mobilier. Les résultats de cette enquête sont assez édifiants pour que nous les relations dans tous leurs détails :

Le vol dont le musée de Versailles a été récemment victime a ramené l'attention sur la vieille résidence royale. Des révélations ont surgi, inquiétantes; le ministre des Beaux-Arts, informé, s'est fait adresser un rapport ; le ministre des Travaux publics également. Nous avons tenu à étudier, nous aussi, la question ; nous avons pris des informations de tous côtés, visité le château et le parc en détail, interrogé les documents officiels, et de l'enquête à laquelle nous nous sommes livré il ressort, avec la dernière

évidence, que le mal est profond. Il est dû non seulement à la faiblesse des crédits affectés au musée, mais surtout à l'absurde régime sous lequel le palais est placé. Alors que le palais de Fontainebleau, moins intéressant à coup sûr, infiniment moins riche en souvenirs, ne dépend que de la direction des bâtiments civils, celui de Versailles relève de trois juridictions différentes : il appartient au Parlement pour une part, aux bâtiments civils pour une autre, aux musées nationaux pour le reste, et ces trois autorités, toujours, sont en guerre.

Guerre courtoise, d'ailleurs, entre les musées nationaux, maîtres des collections, et les bâtiments civils, maîtres des constructions. Les tableaux, les marbres, les bronzes, les garnitures de cheminée, le mobilier sont la propriété du musée, propriétaire également des statues et des ouvrages d'art qui garnissent le parc ; les bâtiments civils ont à eux ce même parc, moins les ouvrages d'art, et les murailles, tant intérieures qu'extérieures, du château, avec les boiseries, les plafonds, les parquets et les glaces. Résultat : le conservateur ne peut donner l'ordre ni de lessiver la peinture d'une porte, ni de la remplacer ; l'architecte est seul chargé de ces travaux. Et, dans le parc, où des brutes malfaisantes, tous les jours, jettent des acides à la face des déesses de bronze, gravent ou crayonnent sur le marbre et sur la pierre des statues, sur la panse fleurie d'acanthe des grands vases, force inscriptions ordurières, le conservateur n'a pas le droit d'entourer les objets d'une barrière : c'est l'architecte que cela regarde, et l'architecte a toujours trop peu d'argent pour le reste. Par conséquent, rien ne se fait. On y remédierait par une surveillance attentive ; mais, quand il y a, en tout, quatre gardiens pour le parc, quelle surveillance voulez-vous qu'ils exercent ?

Il n'y a là pourtant qu'un petit mal : partout où il y a palais national et musée réunis, au Louvre et à Saint-Germain, par exemple, il y a lutte et conflits de cette nature. Où la situation se complique pour Versailles, c'est que, par une clause de la Constitution, Versailles est propriété, non de l'État, mais du Parlement. C'est par tolérance seulement que le musée reste maître, en temps ordinaire, du château proprement dit et d'une moitié seulement des deux ailes. Dans les bâtiments réservés au Sénat, aile du nord, dans les bâtiments réservés à la Chambre, aile du sud, l'architecte du Parlement règne en maître ; la Chambre et le Sénat sont gardés par leurs gardiens à eux, et ni le conservateur du musée, ni l'architecte des bâtiments civils n'y pénètrent.

Or les Chambres ont quitté Versailles depuis 1879, et il n'y a nulle apparence que jamais, sauf en cas de Congrès, elles y retournent. N'importe : la situation reste la même, et le musée, par ces dispositions anormales, est privé, dans l'aile du midi, en tout temps, de trois salles dont l'une, entre autres richesses, renferme le tombeau de Diane de Poitiers, enlevé d'Anet par Lenoir au moment de la destruction du château, et qui faisant partie des collections du musée, est inscrit sur le catalogue. Dans l'aile du nord, deux galeries décorées de bustes historiques et de moulages du plus haut intérêt, — la statue de Mme de Pompadour, par Pigalle, est du nombre, — ont été retranchées, par un caprice analogue, du musée.

Il y a plus : non seulement la Chambre et le Sénat ont conservé, à Versailles, leurs salles des séances, mais leurs présidents, leurs questeurs, leurs sténographes, leurs secrétaires, leurs huissiers, leurs commandants militaires y disposent à leur gré des locaux qui leur seraient attribués si les Chambres siégeaient à nouveau dans le palais.

C'est ainsi que le chef du service sténographique au palais Bourbon, M. Grosselin, occupe, tous les étés, dans la cour des Ministres, un pavillon de l'aile nord, séparé, par bonheur, du musée. C'est ainsi que le colonel Cardot, commandant militaire de la Chambre, s'est installé, en août et septembre, dans les appartements de Mme du Barry, les plus beaux après les appartements de Louis XV, qu'ils surmontent. Il a vécu là près de deux mois, sur la cour de Marbre, en plein centre, au-dessus du musée ; ses domestiques y ont fait la cuisine.

On m'accordera qu'il y a là un abus. Que l'on réserve d'une façon absolue, pour les cas où le Corps législatif réuni s'organise en Congrès, toute une partie de l'aile du sud, je l'admets. Qu'on ferme au public l'aile du sud, je l'admets. Qu'on ferme au public l'aile entière pendant la durée de ces Congrès, passe encore ! Mais que les fonctionnaires des deux Chambres y gardent leurs logements, qu'ils y prennent leurs quartiers d'été, qu'ils se prélassent surtout dans des pièces ornées de boiseries merveilleuses, fra-

giles et délicates au possible et qu'ils les ferment, par là même, au public, voilà qui paraîtra excessif à tout le monde.

L'appartement de Mme du Barry, en effet, quoique enclavé dans le musée, ne dépend pas du musée, mais des Chambres. Quand il n'est pas occupé, c'est le concierge du Parlement qui en a la clef; le conservateur du musée n'y peut pénétrer que par tolérance, comme un visiteur ordinaire.

J'ajouterai que j'ai visité l'appartement en détail, quelques jours après le départ du colonel. J'y ai trouvé dans des placards Louis XV dépendant de la cuisine des fragments de charbon ; j'y ai trouvé mieux encore : trois énormes caisses bourrées de foin, qui ont dû servir à un transport de vaisselle et qui constituent un danger permanent sous ces combles.

Tels sont les résultats du régime si inconsidérément infligé à Versailles. Grâce aux conséquences qu'il entraîne, le musée ne peut exposer, faute de place, une cinquantaine de toiles qu'il a dû retirer, en 1875, à la construction de la salle du Congrès, de l'aile du midi. Les salles des campagnes napoléoniennes, qui donnent sur le parc, devant servir alors de fumoir et de salles de conférences, ont été reliées au grand couloir de la Chambre par des portes, et le percement de ces portes a exigé l'enlèvement des tableaux pendus à la muraille. Depuis, ces toiles sont roulées dans les greniers du musée.

Une réforme s'impose donc, immédiate. Il est urgent que les Chambres y avisent et qu'elles renoncent, en faveur du musée, à leurs droits sur un certain nombre de salles et de galeries indispensables à nos collections pour s'étendre. Il est indispensable surtout que l'appartement de Mme du Barry soit replacé sous la juridiction des musées nationaux et qu'un seul architecte soit chargé de tous les travaux d'entretien du palais.

Si j'émets un vœu aussi subversif, aussi révolutionnaire, paraît-il, c'est que je me suis maintes fois rendu compte des dommages que l'installation des deux Chambres a causés dans le vieux palais de Louis XIV. Ces dommages sont irréparables. On n'a pas reculé, pour former les appartements réservés au président du congrès, devant la destruction, dans le pavillon de Monsieur, des appartements du comte de Provence. Les curieux y admiraient surtout la bibliothèque, une merveille, avec ses boiseries Louis XV brodées d'exquises arabesques. Pour établir un escalier intérieur, on jeta bas les boiseries comme les murs.

Et ce qu'il y a de singulier, c'est que les boiseries ont disparu depuis ce jour. On eût dû ou les attribuer au musée, ou les envoyer aux Arts décoratifs, ou en orner le Louvre : vous les y chercheriez vainement. Nulle part on n'en voit trace.

Que de choses encore seraient à dire! Le vol de l'autre jour au musée n'est pas le seul qui ait été commis depuis la guerre, faute de surveillance. Dans le salon de réception de Louis XV, la cheminée est ornée de deux vases en porcelaine, garnis de fleurs de lis et de boutons de roses en bronze doré. Or ces lis et ces roses se dévissent : un lis a disparu ; il ne reste plus qu'un seul bouton de rose. Dans les petits appartements de Marie-Antoinette, les deux portes du petit salon bleu sont vitrées : sur les glaces qui en forment la partie supérieure court une délicieuse guirlande de fleurs et de feuillages ; huit ou dix morceaux de bronze doré de cette guirlande ont été cassés et enlevés par des mains sacrilèges. Dans le salon de musique, nous avons constaté les mêmes faits. D'autres vols ont été opérés dans les appartements de Louis XIV. En 1885, une tapisserie de Beauvais fut coupée au canif et enlevée du siège qu'elle recouvrait. Détail caractéristique, pour finir; il n'est pas un seul chandelier, sur les quatre-vingt-dix ou cent cheminées des salles ouvertes au public, qui ait conservé sa bobèche : toutes volées.

Après l'énumération qui précède, il est superflu d'ajouter quoi que ce soit. Contentons-nous de conclure : il faut préserver Versailles à tout prix.

Pour prévenir le retour de méfaits semblables au vol qui vient d'y être commis, il semble que le seul moyen à employer, — en attendant qu'on augmente les crédits affectés aux services de la garde du château si on les augmente jamais, — c'est de ne laisser pénétrer dans les appartements du château de Versailles que les personnes munies préalablement d'une auto-

risation spéciale qui serait délivrée par le conservateur : on pourrait par là sauvegarder les objets précieux qui s'y trouvent. Ce ne serait, du reste, que la remise en vigueur du régime adopté autrefois. Quant au musée lui-même, il continuerait à être ouvert au public comme par le passé.

Les travaux importants qu'on a exécutés, en ces derniers temps, dans la partie du palais de l'Industrie qui abrite le musée des Arts décoratifs, avaient nécessité la fermeture provisoire de ce musée. On en a profité pour procéder à l'installation de plusieurs œuvres nouvelles, notamment de la porte en bois sculpté qui donnait accès, à l'Exposition universelle, dans la section japonaise. Dans la première salle on a installé un plafond en coupole, exécuté par M. d'Espouy pour le concours de la décoration de la galerie Lobau, à l'Hôtel de Ville de Paris ; dans la galerie du mobilier, un grand surtout de table pour Napoléon III, offert par MM. Cristofle et Henri Bouilhet et retrouvé dans les ruines des Tuileries : cette œuvre importante ne se compose pas de moins de neuf pièces comprenant une trentaine de figures humaines et dix d'animaux, exécutées par les plus habiles ciseleurs tels que Fannière, Diebolt, Rouillard, Dalbergue, etc. Citons aussi plusieurs médailles et plaquettes par le graveur Chaplain.

Le comité consultatif des musées nationaux a émis un avis favorable à l'acceptation, pour le musée de Versailles, du *Portrait du général Dahlmann*, peint par Grégorius, élève de David, et offert par Mme veuve Masson. Le général Dahlmann, né à Thionville en 1769, prit part à toutes les campagnes de la Révolution, se distingua par sa bravoure à Austerlitz et fut tué à Eylau, sur le champ de bataille.

On annonce le prochain retour de M. Champoiseau, chargé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, d'une mission à Samothrace. Dans les fouilles qu'il a opérées là, M. Champoiseau, contrairement aux prévisions qui avaient principalement motivé sa mission, n'a découvert aucun fragment qui se rapporte à la *Victoire de Samothrace*. Mais il a trouvé divers morceaux de sculpture précieux, du quatrième et du cinquième siècles. D'ailleurs, le résultat des fouilles, quel qu'il puisse être, est acquis de droit et intégralement au gouvernement ottoman, et réservé au musée archéologique qui a été fondé, en ces dernières années, à Constantinople. Le seul privilège que concède La Porte aux étrangers qu'elle a autorisés à exécuter des fouilles sur ses territoires, est de prendre les moulages des sculptures découvertes.

L'historien Henri Martin, devenu membre du Sénat, s'était préoccupé de faire voter par le Parlement une loi destinée à préserver et à conserver les monuments mégalithiques que trop souvent des propriétaires ignorants ou indifférents employaient, comme ils auraient fait de simples matériaux, à des travaux de construction. Il est probable que cette loi demeure assez fréquemment inobservée, puisque l'administration des Beaux-Arts a sollicité à ce sujet l'intervention du ministère des Travaux publics. Ce dernier a adressé aux ingénieurs en chef des ponts et chaussées une circulaire pour signaler à leur attention « des actes regrettables commis au préjudice des ruines antiques, des monuments mégalithiques, dolmens, menhirs, alignements de pierres, etc., qui existent dans les diverses régions de la France ou de l'Algérie ». Il leur demande, en conséquence, de prescrire au personnel des fonctionnaires de toute catégorie placés sous leurs ordres, qu'ils assurent le respect de ces monuments dont un grand nombre ont été perdus pour l'histoire et pour l'art. Cette nécessité s'impose non seulement pour ceux classés déjà comme monuments historiques et qui se trouvent par là légalement protégés, mais même pour ceux qui viendraient à être découverts par suite de fouilles faites par des particuliers ou entreprises pour des travaux d'intérêt général. Il faut éviter que des monuments non encore reconnus et classés soient détruits, et les débris assimilés à de vulgaires matériaux de construction et employés comme tels.

Des fouilles entreprises par M. Le Breton, directeur du musée des antiquités de la Seine-Inférieure, dans la forêt d'Eawy située dans ce département aux environs du village de Saint-Saëns, ont amené la découverte des murs d'un édifice, que l'on présume être les vestiges d'un temple antique, dont la construction doit remonter au deuxième ou troisième siècle avant notre ère. L'édifice, de forme quadrangulaire, était isolé sur toutes ses faces et l'entrée en était située vers l'orient. Quelques statuettes de terre cuite, mises au jour dans ces ruines et représentant Vénus Anadyomène, semblent accuser la destination de ce temple.

Le bas-relief de M. Dalou, *Mirabeau aux États-Généraux*, fondu à cire perdue, vient d'être placé au palais Bourbon, dans la salle Casimir-Périer.

Sur l'initiative privée d'un groupe d'admirateurs de Lamartine, on vient d'élever au poète des *Méditations* un buste dans les jardins qui dominent le palais de Longchamps, à Marseille.

Le ministre de l'Intérieur vient de soumettre au Conseil d'État un décret ayant pour objet d'accorder la reconnaissance d'utilité publique à la Société des artistes russes résidant en France, dont le président d'honneur est le baron de Morenheim, ambassadeur de Russie à Paris.

En vue de l'exposition qui se prépare à Chicago, les Américains se proposent de faire exécuter un moulage du bas-relief de Rude, *le Départ*, qui décore l'arc de triomphe de l'Étoile. Deux épreuves seraient tirées, dont l'une destinée à l'exposition de Chicago, l'autre au musée du Trocadéro. On évalue à une quarantaine de mille francs le prix de l'opération de ce moulage.

Il y a déjà plusieurs années qu'il est question de reconstruire l'École nationale des Arts décoratifs fondée en 1763, rue de l'École-de-Médecine, par Bachelier. Le projet de reconstruction avait été pris et repris par divers ministres successivement, mais sans cesse ajourné par suite d'embarras budgétaires. Actuellement il n'est pas possible d'en différer plus longtemps la réalisation, car une partie des bâtiments s'est effondrée; les dégâts sont considérables, et il a fallu étayer en hâte les murs et les planchers pour prévenir les accidents.

M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, questionné à ce sujet, a fait à la tribune du Sénat les déclarations suivantes sur le projet de reconstruction de l'École :

Les hommes de l'art qui l'ont visitée la trouvent en fort mauvais état et pensent qu'elle ne peut être réparée. Elle était d'ailleurs devenue beaucoup trop exiguë pour les besoins de l'École, laquelle, créée pour recevoir 150 ou 200 élèves, pouvait difficilement en contenir de 1,000 à 1,200, nombre actuel de ceux qui suivent l'enseignement donné.....

Donc, ce grand et utile établissement est menacé de ruine; il faut aviser. Or, il existe un projet de convention entre l'État et la ville de Paris; celle-ci voudrait échanger contre les terrains sur lesquels se trouve l'École des arts décoratifs et dont elle a besoin pour dégager l'École de médecine, d'autres terrains situés le long du quai sur l'ancien emplacement de l'Hôtel-Dieu; la soulte à verser par l'État serait peu importante et on n'aurait guère à pourvoir qu'à la dépense de la construction.

Dans ces conditions, je pense qu'il faut agir et agir sans retard; aussi déposerai-je prochainement un projet de reconstruction : quant à la manière dont il sera pourvu à la dépense, soit par une demande de crédit, soit par une imputation sur le produit de la vente des diamants de la Couronne, je ne puis donner aucun renseignement à l'honorable M. Tolain, le gouvernement n'ayant pas délibéré sur ce point; mais je crois qu'il a satisfaction par la promesse que je lui fais de déposer le projet dans le plus bref délai.

Le conseil des ministres, auquel la question a été soumise par M. Bourgeois, a autorisé ce dernier à préparer un projet de loi ayant pour objet de restaurer l'École nationale des Arts décoratifs.

Le concours ouvert par la ville de Paris pour l'érection d'une statue à Beaumarchais, dont le bronze est destiné à occuper le terre-plein situé sur le boulevard Beaumarchais, à la hauteur de la rue Saint-Gilles, a réuni plus de cent projets. Il convient d'ajouter qu'il n'en était pas dix attestant chez leurs auteurs quelque compréhension du génie de l'écrivain qu'il s'étaient évertués à représenter, ni même une connaissance bien réelle de leur métier. Il n'y aurait pas là de quoi tirer un argument bien probant pour les partisans du système des concours.

Le jury a retenu les projets des trois artistes dont les noms suivent, classés dans l'ordre alphabétique : MM. Allouard, Clausade et Lormier, qui prendront part au deuxième degré du concours et devront produire, dans la première quinzaine d'avril 1892, un modèle de leurs projets de statue au tiers de l'exécution définitive.

L'un des artistes qui, — à notre époque où la mise en scène dans les théâtres est devenue un élément essentiel de succès, — ont poussé le plus loin l'art du décor, le peintre décorateur Jean-Baptiste Lavastre est mort, le mois dernier, à l'âge de cinquante-sept ans.

Dans cet art qui comporte au plus haut degré la recherche incessante du pittoresque et de l'effet, Lavastre a fait preuve des plus brillantes qualités d'invention, d'originalité et souvent d'érudition, bien que la part du convenu soit d'ordinaire assez importante dans les productions de cette sorte. On peut citer, parmi les décors les plus curieux et les plus artistiques qu'il ait créés, ceux du *Roi de Lahore*, d'*Aïda*, du *Tribut de Zamora*, de *Sigurd*, d'*Ascanio*, du *Mage*, de *Lohengrin*, etc., à l'Opéra ; de *Manon* et de *Lakmé*, à l'Opéra-Comique ; de *Ruy-Blas*, d'*Hamlet*, de *Thermidor*, à la Comédie-Française.

Le plafond du théâtre de la Porte-Saint-Martin, la décoration du dôme central au palais du Champ-de-Mars, le décor qui encadrait la fête de la distribution des récompenses après l'Exposition universelle de 1889, dans le palais des Champs-Élysées, sont aussi l'œuvre de Lavastre et témoignent diversement de la fécondité et de la puissante variété de son talent.

On a lu plus haut le discours qui a été prononcé par M. Henry Jouin, au nom de l'École des Beaux-Arts, à la cérémonie des obsèques d'Élie Delaunay. Le talent du regretté artiste y a été caractérisé avec assez d'autorité pour que nous ne songions point à revenir sur ce sujet. Nous nous bornons à enregistrer ici quelques notes biographiques sur Delaunay.

Né à Nantes en 1828, il vint à Paris étudier la peinture dans l'atelier d'Hippolyte Flandrin, et remporta le prix de Rome en 1856, avec le *Retour du jeune Tobie*. La *Leçon de flûte*, le *Serment de Brutus*, la *Mort*

de la nymphe Hespérie, la *Communion des apôtres*, une *Vénus*, la *Peste à Rome* (au musée du Luxembourg), le *Secret de l'Amour*, le *Calvaire*, une *Diane*, ses remarquables décorations pour divers édifices publics, tels que l'église Saint-Nicolas à Nantes, le conseil d'État, les églises Saint-François-Xavier et de la Trinité à Paris, l'Opéra, etc., établirent et accrurent rapidement sa réputation. Dans l'art du portrait, plus récemment, il s'est révélé comme un maître de premier ordre : depuis le portrait de Mme Georges Bizet et de M. Charles Gounod, les premiers que Delaunay exposa, jusqu'à celui du cardinal Bernadou qui figurait au dernier Salon, on a pu admirer en ce genre, une série d'œuvres absolument remarquables. Voici comment s'exprimait, à ce sujet, M. Gustave Larroumet dans le discours qu'il prononçait aux obsèques du maître :

C'est comme portraitiste que le public connaissait surtout Delaunay ; ses confrères et les critiques, dans ce genre où le passable abonde et oú l'excellent est si rare, le proclamaient grand entre les plus grands. Pour lui, le portrait ne fut jamais ce qu'il est parfois : un délassement d'œuvres plus vastes ou un sacrifice aux nécessités de l'existence. A l'exemple des maîtres, il s'y mettait tout entier. J'ai déjà dit qu'il n'était pas de ceux qui demandent des noms célèbres et capables d'attirer sur eux l'attention. Ce qui l'intéressait dans une figure humaine, c'était la forme traduisant une âme et racontant une vie. Il voulait que chacune de ses toiles fût la révélation d'une nature ; à l'aise devant les têtes illustres, il ne l'était pas moins devant les physionomies enveloppées d'obscurité et de mystère, celles que le livret désigne par de simples initiales et dont l'image n'arrête le visiteur du Salon que par la vérité frappante qui le saisit au passage et l'énigme tout à coup dressée devant lui. Les portraits de Delaunay, exquis et forts, énergiques et délicats, étonnants de pénétration morale, sont de ceux que les musées de l'avenir mettront aux places d'honneur ; plusieurs donneront à nos descendants l'impression charmante que nous éprouvons nous-mêmes devant certaines œuvres du passé, en nous arrêtant longuement devant une tête sans histoire dont nous essayons inutilement de surprendre le secret.

Et, pendant la même cérémonie, l'un de ses plus anciens camarades et aussi l'un de ses pairs, M. Léon Bonnat, caractérisait en ces termes son talent :

Delaunay à une science de la forme, à un sentiment du dessin incomparables et dignes des plus grands maîtres, à une couleur puissante, bien à lui et très dramatique, joignait à ces qualités d'un artiste d'élite, une hauteur de pensée, une fraîcheur d'impression, une jeunesse d'invention dont seuls les grands poètes ont eu le secret et ressenti le souffle inspiré. Sa science, il la devait, en grande partie, à l'éducation sévère qu'il avait reçue dans un milieu alors tout vibrant des préceptes austères et ardents de M. Ingres. Plus tard, son originalité et son haut goût avaient complété ce que cette éducation première avait de trop exclusif pour ses aspirations, et sa fantaisie aidant ainsi que le profond sentiment du beau qui était inné en lui, il avait acquis cette puissance, cette sûreté, cette liberté savante dans la reproduction de la forme et du dessin, qui font de lui une des plus hautes personnalités artistiques de son temps.

Élie Delaunay appartenait, depuis 1879, à l'Académie des Beaux-Arts, où il avait succédé à Alexandre Hesse. Il laisse à peu près terminée la partie qui lui avait été dévolue dans la décoration picturale du Panthéon.

L'art français vient de faire une perte sérieuse, qui a passé inaperçue parce qu'elle a coïncidé avec la mort d'Élie Delaunay. Le sculpteur Joseph Tournois est mort dans les premiers jours de septembre, après une longue maladie. Né à Chazeuil (Côte-d'Or) en 1830, élève de Rude à Paris, prix de Rome en 1857, il semblait réunir toutes les conditions nécessaires pour arriver à la célébrité et à la fortune. Ses camarades l'estimaient très haut et lui prédisaient un grand avenir. Il eut au Salon plusieurs récompenses qui le mirent hors concours; les jurys des Expositions universelles de 1878 et de 1889 ne lui accordèrent que des médailles de seconde classe. Il ne savait pas demander. Son œuvre survivra pourtant à celui de maints sculpteurs aujourd'hui fêtés.

Il a laissé un *Bacchus inventant la comédie*, un *Orphée*, un *Joueur de palet*, un *Persée*, plusieurs bustes admirables. Son premier ouvrage marquant est la statue en bronze de son maître, Rude, aujourd'hui exposée sur une place publique de Dijon.

Chose navrante, deux ou trois jours avant l'inauguration de cette statue, quelqu'un lui ayant demandé s'il n'assisterait pas à cette cérémonie, il répondit simplement : « — Non... les voyages, ça coûte. » A-t-il trouvé, a-t-il seulement cherché l'argent nécessaire ? J'en doute, car il était fier jusqu'à la sauvagerie inclusivement.

Du reste, il faut bien l'avouer, sa maladresse à se mouvoir dans la vie a été une des causes de son obscurité. Les habiles penseront que c'est tant pis pour lui. En art aussi, il lui a manqué une certaine aisance; ses figures de bronze et de marbre ont le mouvement de personnes qui sentent vaguement qu'on les regarde. C'est son seul défaut. Il avait toutes les autres qualités, le dessin magistral, le large et simple modelé des maîtres. Tel de ses ouvrages, s'il avait la chance d'être mutilé et enfoui dans la terre, en Italie, pendant un siècle, sortirait de là chef-d'œuvre, et peut-être se demanderait-on si ce n'est quelque beau spécimen de l'art grec.

Ce remarquable artiste, si complètement méconnu, laisse après lui une famille sans fortune. Il y a quelque chose à faire. — E. Durand-Gréville.

Le peintre orientaliste Narcisse Berchère qui vient de mourir, était né en 1819, à Etampes. A ses débuts, il produisit quelques paysages de Provence et d'Espagne, puis entreprit une série d'excursions dans l'Orient qui lui fournit désormais les motifs de ses toiles les plus importantes. Les sites de l'Égypte, de la Turquie, de la Syrie, de la Palestine lui inspirèrent des œuvres sincères et délicates, où il fit preuve de réelles qualités de coloriste et dans lesquelles se révèle souvent l'âme d'un artiste véritablement épris de la poésie des contrées qu'il affectionnait.

Berchère était du reste, comme Fromentin, un esprit cultivé et qui montra de tout temps un goût très vif pour les choses littéraires. *Désert de*

Suez et *Cinq mois dans l'Isthme*, deux livres qu'il publia vers 1863, sont d'un écrivain de talent.

Le musée du Luxembourg possède de Berchère le *Crépuscule* (*Nubie-Inférieure*) qui figura au Salon de 1864.

On annonçait, ces jours derniers, la mort du sculpteur italien Vincent Vela, l'auteur de la statue représentant les *Derniers moments de Napoléon I*[er], qui fut unanimement admirée à l'Exposition universelle de 1867; acquis par l'État, ce marbre fait partie, depuis lors, du musée de Versailles.

Vela, qui était d'origine suisse, né en 1822 à Ligornetto, dans le Tessin, est mort à Lugano. Il peut être revendiqué par l'Italie comme l'un de ses plus remarquables statuaires, surtout si l'on compare ses œuvres aux productions actuelles de ses compatriotes dont on connaît, en sculpture, les déplorables tendances. A une exécution très habile il avait su allier un grand caractère dans la conception, comme on en peut juger par l'œuvre que nous avons citée et par son *Spartacus*, dans lequel il voulut symboliser ses idées patriotiques après la guerre de l'indépendance italienne, à laquelle il avait pris part, en 1848, comme volontaire.

Nous citerons encore, entre autres œuvres de cet artiste, une *Harmonie en pleurs*, qui orne le tombeau de Donizetti, un groupe allégorique en marbre, *la France et l'Italie*, et un groupe colossal en plâtre, *Christophe Colomb et l'Amérique*. Depuis 1870, Vela était membre correspondant de l'Institut de France.





LES THÉATRES

Lohengrin, a l'Opéra



Omme on le prévoyait, l'hostilité des manifestations tumultueuses qui, en 1887, se produisirent dans la rue lorsque M. Charles Lamoureux entreprit de donner à l'Éden-Théâtre une série de représentations de *Lohengrin*, et déterminèrent l'impresario de circonstance à renoncer à son projet, n'a pas manqué de se renouveler aux abords de l'Opéra, le soir de la première représentation du drame de Wagner. Mais, devant la ferme attitude de la police et la résolution bien arrêtée par l'autorité de réprimer tout désordre sur la voie publique, l'effervescence, d'ailleurs visiblement factice, de ces tentatives, n'a pas tardé à se calmer : dès la troisième représentation de *Lohengrin*, la place de l'Opéra et les abords avaient repris leur physionomie habituelle.

Quant au public qui remplissait la salle du théâtre le soir de la première représentation, il a accueilli par d'unanimes applaudissements l'interprétation, du reste fort remarquable, de l'œuvre de Wagner : pas un cri, pas une protestation; nul incident n'est venu troubler l'exécution dirigée par M. Lamoureux qui inaugurait, en cette soirée, ses nouvelles fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra. Ç'a été pour lui un dédommagement de l'injuste et coûteux échec que lui avait valu jadis sa tentative sans lendemain, à l'Éden-Théâtre.

Les interprètes ont eu leur part de succès. Mme Rose Caron a chanté, avec la sûreté et le style qu'on lui connaît, le rôle d'Elsa; dans le duo d'amour du troisième acte et dans la scène du dernier tableau, elle a

trouvé des accents admirables de passion et de tendresse; son tempérament dramatique l'a servie à merveille. Pourtant, ceux qui eurent la bonne fortune d'assister autrefois à l'unique représentation de *Lohengrin* à l'Éden-Théâtre, n'ont pu s'empêcher de se remémorer, dans le même rôle, une autre grande cantatrice, Mme Fidès Devriès, dont les inoubliables qualités de charme et de grâce exquise marquèrent le même personnage d'une empreinte poétique que la nouvelle interprète n'a pas effacée, car les dons de celle-ci, notamment son grand talent de tragédienne lyrique, s'adaptent moins par leur nature au caractère d'Elsa. Est-il besoin d'ajouter que ceci ne saurait passer pour une réserve faite au grand et légitime succès remporté par Mme Caron une fois de plus ?

Dans un rôle ingrat, Mme Fierens a conquis tous les suffrages par sa voix vibrante et chaude et son jeu dramatique; M. Van Dyck, malgré sa malencontreuse innovation en représentant Lohengrin avec un visage glabre et poupin, s'est montré l'artiste accompli, possédant l'entière intuition du drame wagnérien. MM. Renaud et Delmas, deux chanteurs excellemment doués, ont participé largement à la réussite commune.

Qui donc pourrait désormais regretter que *Lohengrin* ait enfin été produit sur une scène parisienne, lorsque la plupart des grandes villes de province avaient pu, sans le moindre grief, le voir représenter, et lorsque le public parisien y a fait un aussi enthousiaste accueil ? Fallait-il persister, longtemps encore après la mort de Wagner, à tenir rigueur à la mémoire du compositeur allemand, pour le plus grand préjudice de l'art, de certain pamphlet, — inepte et saugrenue élucubration qui ne supporte pas même la lecture et qu'on ne peut citer que comme un exemple de l'inconcevable aberration à laquelle peut déchoir un artiste de génie?

En somme, il faut féliciter les directeurs de l'Opéra d'avoir signalé, par l'avènement du chef-d'œuvre de Wagner à leur théâtre, la fin de leur privilège; et, si parfois leur gestion a été discutée, MM. Ritt et Gailhard ont mérité, cette fois, l'unanime approbation du public artiste. A cette suprême consécration s'ajoute en leur faveur une forme de succès qui n'est pas négligeable, il s'en faut : c'est que la série des représentations de *Lohengrin* continue d'attirer à l'Opéra une affluence de spectateurs aussi nombreuse qu'au premier jour. L'entreprise est donc, pour la direction, aussi fructueuse qu'honorable.

Théatre-Libre : *Le père Goriot*, pièce en cinq actes, tirée du roman de Balzac, par M. Tabarant.

Les types créés par Balzac dans sa *Comédie humaine*, sont d'une telle envergure que l'on comprend très bien la tentation subie par de jeunes écrivains de les jeter tout palpitants sur la scène, avec leurs vices effrayants, leurs passions sublimes. Il semble bien que ce soit besogne aisée et qu'il n'y ait qu'à découper leurs vives silhouettes et à les placer sur les

planches pour qu'ils agissent et parlent comme on les voit agir, comme on les entend parler dans le livre. Mais la désillusion est cruelle. Ces prodigieux personnages ne sont plus, sur le théâtre, que de maigres marionnettes, et de la superbe conception d'un homme de génie il ne reste qu'un squelette.

Est-ce inintelligence de la part des adaptateurs, manque de goût, absence de talent ? Non pas, car la violente admiration pour Balzac suppose une large culture intellectuelle, et ceux qui, sachant écrire, tentent de tirer des œuvres du maître une pièce de théâtre, au lieu d'avoir recours à leur propre imagination, font preuve de modestie et se vouent à une tâche plus digne que celle qui consiste à bâcler d'ineptes vaudevilles ou des drames incohérents et lourdauds dans le genre de *Mademoiselle Quinquina*. Mais ils se heurtent à une difficulté insurmontable, celle de faire passer sur la scène l'atmosphère du livre. Les héros de Balzac font corps avec le milieu dans lequel ils évoluent, et ce milieu, si puissamment décrit par le romancier, ne peut l'être par l'adaptateur dramatique. Ce n'est pas dans le dialogue que celui-ci peut expliquer ce milieu, et décors, accessoires, costumes ne suppléent pas à la subtile analyse du créateur de l'œuvre.

C'est ce qui explique le peu de succès du *Père Goriot* au Théâtre-Libre. M. Tabarant a fait tout ce qu'il a pu faire ; il est douteux qu'on puisse mieux et plus adroitement extraire une pièce de ce roman. Et cependant cette pièce, pour qui n'aurait pas lu Balzac, aurait paru confuse, dénuée d'intérêt et parfois choquante. Rastignac n'est plus qu'un bon petit jeune homme inconscient, un très vulgaire « amant de cœur », qui se laisse vivre aux crochets d'une femme ; le père Goriot, cette merveilleuse image de l'amour paternel poussé jusqu'aux dernières limites du sacrifice, n'est plus qu'un vieillard imbécile, qui a l'air d'un entremetteur ; la figure épique de Vautrin s'efface au point de n'être plus que celle d'un jovial commis voyageur ; Bianchon n'est qu'un quelconque étudiant en médecine ; les Nucingen et les Restaud restent dans la pénombre. Quant aux filles de Goriot, ce sont de simples drôlesses, plus ignobles que nature, surtout dans cette fameuse querelle où devant leur malheureux père à qui elles infligent le martyre, elles se couvrent d'injures. C'est que les dessous de ces êtres si complexes ne sont pas éclairés et qu'ils ne peuvent l'être au théâtre ; c'est que les secrets mobiles qui les font agir ne sont pas révélés ; c'est que leur caractère ne nous est pas défini. Et, d'ailleurs, le *Père Goriot* est un des romans qui résistent le plus à l'adaptation dramatique, d'abord parce que c'est un chef-d'œuvre, ensuite parce que l'action, dans le sens ordinaire qu'on donne à ce mot, y est à peu près nulle, qu'elle est toute cérébrale. La preuve en est que certains actes sont totalement vides, tel le premier qui nous montre la pension Vauquer, et celui du salon où le père Goriot fait à Rastignac les honneurs de l'appartement qu'il a meublé pour abriter les amours de sa fille et du jeune homme. Le dernier acte, qui nous montre

la mort du père Goriot, est également peu rempli. Ici, une réflexion s'impose. L'agonie du bonhomme est une des choses les plus émouvantes que nous connaissions. Elle est longue dans le livre. Par respect pour Balzac, M.Tabarant l'a faite longue à la scène,et comme Antoine ne savait pas très bien le texte de son rôle, bien qu'il jouât en grand comédien, l'effet allait toujours en s'amoindrissant, et l'émotion s'atténuant par l'accoutumance, le spectacle devenait pénible.

Une leçon se dégage de cette nouvelle tentative : les œuvres conçues sous forme de roman doivent rester des romans et non se transformer en œuvres dramatiques. C'est les gâter et gâter le plaisir qu'ont éprouvé les lecteurs, que de les leur présenter ainsi déchiquetées, rapetissées, car il est impossible de concentrer dans une pièce tout ce que contient un livre signé Balzac. On est forcé de prendre çà et là un chapitre, une page pour en faire une scène, et les points de suture manquent. Si c'était une besogne valable, la besogne inverse serait pratiquée, et on verrait alors des audacieux mal avisés faire des romans, des drames de Shakespeare et mettre le *Cid* ou *Polyeucte* en feuilleton. — SUTTER-LAUMANN.

AU THÉATRE DE MONTE-CARLO

La saison d'hiver, 1891-1892, s'annonce comme très brillante au théâtre de Monte-Carlo, dont la direction est confiée à M. Bias. L'habile impresario s'est assuré le concours des ténors Duc et Van Dyck qui chantera *Lohengrin ;* de Boudouresque, Melchissédec, de l'Opéra ; Soulacroix et Fournets, de l'Opéra-Comique ; du baryton Ughetto, de la Scala de Milan.

Comme chanteuses, M. Bias fera entendre au public privilégié de Monte-Carlo : M[me] Romeldi, une cantatrice américaine dont on dit merveille ; M[me] d'Adler, M[me] Deschamps-Jéhin, de l'Opéra ; M[me] Haussmann-Passama, de Covent-Garden ; M[mes] Grand et Guy, du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles ; cette dernière chantera à Monaco *Gyptis* qu'elle a créé au théâtre de Rouen. Les fonctions de régisseur du théâtre sont confiées à M. Falchieri, l'excellente basse si souvent applaudie.

Indépendamment des représentations lyriques, le théâtre de Monte-Carlo, pour clôturer la saison, donnera des représentations d'opérette pour lesquelles on a engagé M[lle] Mily Meyer qui jouera la *Demoiselle du téléphone* et probablement aussi *Joséphine vendue par ses sœurs*, deux de ses créations à succès. M[lle] Bianca Duhamel paraîtra à son tour dans *Miss Helyett*, l'opérette où elle s'est révélée et dans laquelle elle demeure incomparable.

Avec de tels éléments, on peut augurer que la scène de Monte-Carlo offrira à son public élégant et connaisseur une série de représentations dont l'attrait ne le cédera en rien à celles des années précédentes.



LES LIVRES

Claudie, roman par Reyac (Paris, Firmin-Didot). — A l'époque, assurément curieuse pour les psychologues, où nous vivons dans une atmosphère de crimes, et où le « fait-divers » et le compte rendu des tribunaux tiennent une si large place dans nos annales contemporaines, on aime parfois à sortir des eaux bourbeuses et striées de sang que roulent tumultueusement nos fleuves célèbres sous les arches de leurs grands ponts ; on a hâte de se réfugier dans le silence et le recueillement, sous les vertes saulées des petites rivières inconnues qui ne réfléchissent en courant que des pays d'azur et des berges fleuries. Ainsi ferons-nous aujourd'hui, en relisant le volume de *Claudie*, signé d'un anagramme qui ne voile qu'à demi le nom d'une plume autorisée du *Correspondant*, plume de femme et plume de bonne compagnie : le style c'est la femme.

Là, ni grandes péripéties, ni situations tourmentées, mais des caractères bien étudiés, un dialogue spirituel et de la belle humeur ; de sobres paysages, bien vus et bien rendus; de paisibles scènes de la vie bourgeoise dans un heureux coin de la Normandie, et, pour achever l'œuvre, quelques pages vraiment émues, qui nous laissent rêver longtemps, sur l'héroïsme des cœurs simples. C'est plus qu'il n'en faut pour assurer le succès du livre. — Pierre Garin.

L'*Amour de Jacques*, roman par Charles Fuster (Paris, Fischbacher). — M. Charles Fuster est de ceux qui croient, — et ils ont bien raison, — que le roman « romanesque » n'a pas dit son dernier mot, et que même il a quelque chance de survivre à ceux qui l'ont proscrit au nom des méthodes d'observation qu'on a essayé, il y a un certain temps, d'introduire dans la littérature. Le roman qui a produit tant de chefs-d'œuvre d'art idéaliste, ne peut évidemment pas être condamné à ne plus être qu'un dérivé littéraire, par filiation plus ou moins authentique, de la physiologie moderne et de l'analyse scientifique. Et nous n'avons pas tellement changé depuis un siècle, que les conditions et les lois de ce genre, d'ailleurs si étendu et

si complexe, soient devenues exactement le contraire de celles qui le régissaient alors.

Tout cela, qui n'est que du bon sens vulgaire, eût semblé très osé il y a deux ou trois ans, lorsque le mouvement idéaliste qui s'accuse aujourd'hui dans la jeune littérature, n'était pas encore un fait incontestable et ne s'ébauchait que dans quelques essais isolés et timides. Maintenant, l'on commence à reconnaître que l'art naturaliste, surtout avec les exagérations qu'y ont introduites ses théoriciens, est incompatible avec certaines tendances essentielles de notre nature moderne, si calomniée : je veux dire de ce besoin absolu de rêve, d'amour, d'oubli, d'idéal en un mot. Faust, quand il a épuisé la science, recherche les jouissances du songe et les ignorances de la jeunesse ; instruits et désenchantés comme lui, nous avons d'autant plus besoin, je le répète, d'abdiquer parfois notre savoir et nos tristesses dans la contemplation et la reproduction de ce qui n'est pas réel, mais vrai, étant noble et beau. C'est de quoi légitimer des tentatives comme celle de M. Charles Fuster, qui, délaissant tout à fait le « document »,nous présente dans son nouveau livre la glorification de l'amour et de la bonté désintéressée ; il s'avoue franchement romanesque, et il accepte cette épithète soit comme une injure, soit comme un éloge. La donnée de son livre est simple, ce qui est pour nous un mérite de plus, et un gage de sincérité. Il s'agit d'un honnête artiste qui, après avoir connu longuement et douloureusement la passion, rencontre enfin le bonheur digne de lui, et a le courage de renoncer à ce bonheur pour ne pas causer le désespoir, et peut-être la mort d'un brave garçon, qui aimait avant lui la charmante Suzanne, l'héroïne de l'*Amour de Jacques.* Le lecteur connaît maintenant le crime d'idéalisme accompli courageusement par M. Fuster ; s'il veut savoir comment l'auteur s'y est pris pour nous rendre tant de vertu presque aussi supportable que le vice, la rouerie, le scepticisme et l'indifférence des héros à la mode, il n'a qu'à prendre le volume. Il y trouvera d'ailleurs bien des épisodes rustiques charmants, et, répandue sur tout l'ensemble, une émotion sincère, qui n'a pas peur de se montrer. Cette émotion est saine et de bon aloi, je dois le dire encore, au risque de nuire singulièrement au succès de l'*Amour de Jacques.* — M. F.

L'*Héritière*, roman par Henry Gréville (Paris, Plon). — Ce nouveau roman peut prendre place à côté des plus séduisants récits de l'auteur de *Dosia*, de *Cléopâtre* et du *Vœu de Nadia.* C'est l'histoire d'une charmante fille, bonne, jolie et riche, qui échappe aux assiduités d'un poète coureur de dots pour devenir la femme d'un brave marin. Ce roman est écrit dans le style pénétrant et spirituel dont Henry Gréville a le secret.

Album Crafty : *les Chevaux* (Paris, Plon).— La joyeuse série d'albums humoristiques de la librairie Plon, inaugurée par les désopilants *Albums Caran d'Ache*, dont on n'a pas oublié le succès de gaieté, se poursuit cette

année par les *Albums Crafty*, qui rencontrent, auprès du public, le même accueil et la même faveur. Avec *les Chiens*, le dessinateur sportsman nous a tracé la monographie en vignettes du meilleur ami de l'homme; aujourd'hui, c'est à sa plus noble conquête, aux *Chevaux* que le portraitiste attitré, l'historiographe reconnu de la gent chevaline, consacre son nouvel album. On sait avec quelle vérité, quelle justesse, et en même temps avec quelle vivacité et quel humour il dessine ses fougueux modèles. Il accompagne ses croquis d'un texte à la fois comique et pratique. Personne mieux que lui ne connaît la vie, les mœurs, les aventures, la physiologie et la psychologie du cheval; le monde du sport n'a pas de secrets pour lui. *Du choix d'un cheval, la Tonte de Coco, Remonte pour la chasse, les Débuts d'un gentleman aux courses, le Concours hippique. Cavaliers du dimanche, En pays d'élevage, Ma dernière culbute, Bon cheval de louage*, etc., etc., tels sont les sujets de ces amusants dessins, enlevés avec une verve endiablée et soulignés de légendes narquoises, pleines de saveur, où l'esprit le plus piquant se joint à la science hippique la plus nette et la plus sûre.

Tapisseries, broderies et dentelles, recueil de modèles anciens et modernes, précédé d'une introduction par Eugène Muntz (Paris, Allison). — L'éditeur annonce ce volume comme le premier d'une série destinée à dérouler sous les yeux des amateurs les chefs-d'œuvre de l'art, ainsi qu'à fournir aux décorateurs les meilleurs modèles anciens ou modernes.

M. Eugène Müntz, dont les travaux sur la tapisserie sont bien connus, y a réuni un choix de 150 gravures reproduisant les plus beaux spécimens de la tapisserie de haute et de basse lisse, de la broderie et de la dentelle. L'antiquité, le moyen âge, la Renaissance et les temps modernes y sont représentés tour à tour. Il suffit, pour montrer l'intérêt de ce recueil, de dire que les cartons de bon nombre des tentures qui y sont reproduites ont pour auteurs des maîtres tels que Rogier van der Veyden, Raphaël, Jules Romain, Charles Le Brun, Bérain, Audran, Boucher, etc.

Mais le point de vue esthétique n'est pas le seul qui ait présidé à la formation de cet album. L'éditeur s'est avant tout proposé d'y offrir des modèles à toutes celles de nos industries d'art qui relèvent de la peinture en matières textiles : par là s'explique l'intérêt pratique d'un ouvrage de cette sorte.

Notes de voyage d'un Globe-Trotter, par le Dr Benj. Anger (Lille, Danel). — On sait ce que désigne ce nom anglais de *globe-trotter :* nos voisins d'outre-Manche l'emploient à dénommer les voyageurs qui entreprennent, en touristes simplement curieux d'excursions lointaines, de faire le tour du monde. C'est ce voyage que, en ces derniers temps, a eu la fantaisie d'accomplir, par pure distraction et sans aucune préoccupation scientifique, un savant parisien fort connu, qui est en même temps un praticien

éminent, le docteur Benjamin Anger. Rentré à Paris, ç'a été pour lui un délassement de noter, sans prétention, ses impressions de voyage, en observateur sincère, ni enthousiaste ni sceptique, qui ne se préoccupe nullement, en dépit des faciles occasions que cette vaste périgrination a pu lui offrir, de frapper par son récit l'imagination du lecteur ou de viser à un effet quelconque.

C'est ainsi que l'Amérique et ses grandes cités, New-York, Chicago, San-Francisco, etc., sont, de la part du voyageur, l'objet des remarques les plus sagaces. Le Japon ne pouvait manquer d'intéresser vivement sa curiosité; en quelques notes rapides il a su dégager les traits saillants du caractère japonais : « Il ne m'est jamais arrivé de monter dans un tramway, à Tokio, sans que le conducteur ne soit venu de suite m'offrir sa pipe. Ne vous effrayez pas, il avait toujours eu soin de la nettoyer soigneusement et de la bourrer. Comme on le pense bien, je déclinais aussi poliment que possible cette offre un peu familière ; mais le conducteur, sans se décourager, la posait près de moi pour le cas où je me raviserais. On voit par là que la politesse est commune à toutes les classes. On garde longtemps le souvenir de cette courtoisie qu'on retrouve à chaque pas dans ce pays. » Rien de ce qui mérite l'attentive remarque du touriste sur les mœurs ou sur la nature de chaque contrée, ne le laisse indifférent, et son appréciation reste toujours exacte, également éloignée de l'exagération et du dénigrement, ces deux écueils dont savent rarement se garder les relations de ceux qui ont voyagé aux lointains pays.

Nous ne suivrons pas ici l'auteur dans tous ceux qu'il a parcourus ; nous nous bornerons à dire l'attrait de ses souvenirs, en proclamant expressément qu'il n'est pas de ceux dont on peut dire : « A beau parler qui vient de loin. »

Histoire d'un Trente-Sous (*1870-1871*), par Sutter-Laumann (Paris, Savine). — En ce pittoresque et expressif langage dont le peuple, — et, en particulier, le peuple parisien, — est coutumier, on appelait les « trente sous » tous ceux qu'avait enrôlés à Paris la garde nationale, au temps du siège. Ce terme, dans son apparente trivialité, évoque le souvenir de toutes les misères de l'année terrible, de tous les désastres de la guerre néfaste, et aussi de l'héroïsme d'une population tout entière que les rigueurs de l'hiver, l'angoisse de la famine, complices des canons allemands, n'avaient pas réussi à abattre.

C'est d'un de ces « trente-sous » que ce livre nous raconte les souvenirs personnels. Alors témoin, puis acteur également obscur du sombre drame, l'auteur n'a guère fait revivre que le côté individuel et anecdotique de cette douloureuse période ; ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, il le raconte, mais avec la sincérité et l'émotion d'un jeune homme en qui avaient germé les espérances illusoires que tous partageaient alors, et sitôt déçues.

Nous n'oserions affirmer que ce récit contribuera pour beaucoup à fixer certains points d'histoire, ainsi qu'ont la prétention de le faire tant d'ouvrages publiés sur ce temps-là, et dont la production, après vingt ans, commence à peine à se ralentir. Ce dont nous sommes assuré, c'est qu'il est capable d'intéresser le lecteur curieux de voir retracer la physionomie du Paris d'alors, de connaître quels sentiments animaient la masse de la population et quels contre-coups celle-ci recevait des événements du dehors et du dedans. A ce point de vue, le livre de M. Sutter-Laumann est d'un puissant intérêt : c'est bien le livre « vécu » et d'une vie intense et fiévreuse, pour lequel notre temps accuse une si vive préférence.

Enfants bretons, poésies par Eugène Le Mouel (Paris, Lemerre). — L'âpre saveur du terroir breton, sa rude poésie et le charme étrange, sauvage parfois, de ses légendes n'ont pas trouvé d'interprète plus convaincu ni plus vibrant que M. Le Mouël. Nous n'aurions garde d'évoquer, à son sujet, la grande figure de Brizeux et de tenter aucun rapprochement. Le poète des *Enfants bretons*, qui a déjà affirmé sa personnalité dans plus d'un recueil de vers antérieur à celui-ci, fait assez fière figure par son propre talent, entre tous ceux de son pays qui comme lui ont chanté la vieille terre maternelle. Nul plus que lui n'en a senti et dégagé l'intime et profonde poésie.

O voyageurs blasés, passants indifférents,
Passants peu soucieux des êtres et des choses,
Qui passez sans laisser sur nos bruyères roses
    La traces de vos pas errants,
      O voyageurs moroses!

Vous ne comprenez pas nos âmes et nos cœurs;
Vous ne pénétrez pas sous nos simples usages;
Étrangers aux beautés des âpres paysages,
    Vous avez des dédains moqueurs
      Pour nos rudes visages.

Les enfants de Bretagne, avec leurs cheveux roux,
Leurs front tachés, pareils à des œufs de mésanges,
Nos enfants presque nus à la façon des anges,
    Dont on voit la peau par les trous
      Des guenilles à franges;

. . . .

Ces enfants-là sont nés, ô passants étourdis,
Dans la sérénité des landes et des grèves
Vous n'avez pas su voir qu'il fleurissait des rêves
    Sur leurs cerveaux mal arrondis,
      Mais débordant de sèves.

Et, de fait, ces petits poèmes nous intéressent puissamment aux héros qu'ils nous montrent avec leur physionomie vraie, et aux milieux où ils vivent, en pleine couleur locale.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



TH. RIBOT



HÉODULE RIBOT, né en 1823, est mort en 1891, après avoir exposé au Salon pendant trente ans et sans avoir recueilli, de son vivant, la somme de gloire et de bien-être qu'ont obtenue tant d'artistes qui ne le valaient pas. Tout est triste et amer dans la vie de ce peintre noir; tout lui est contraire, et les hommes et les choses. La lutte commence pour lui au seuil de la jeunesse. Fils d'un ingénieur, sa vie est d'abord orientée vers l'industrie. Il est contremaître chez un entrepreneur, puis teneur de livres, peintre d'enseignes. Enfin il peut entrer dans un atelier, celui de Glaize, et là on l'emploie à faire des fonds de tableaux, besognes humbles qui lui apprirent à aimer les humbles. Il connut tous les chagrins des débuts laborieux, et, peut-être, faut-il trouver dans ces premiers soucis, l'origine de cette fière austérité, de cette gêne silencieuse qui est le caractère de tous ses personnages. Il est resté lui-même longtemps pauvre et méconnu, et son œuvre ne se compose que de pauvres gens, de vies obscures et

graves, toujours préoccupées du lendemain, mais toujours résignées, comme si toutes ses créations avaient été des lambeaux de son existence.

Ribot ne put forcer les portes du Salon qu'en 1861. Jusqu'alors les jurys l'avaient systématiquement refusé, avec cette haine instinctive que toute supériorité inspire aux médiocres. Nous n'avons pas sous les yeux la liste des jurés de ce temps, mais il y aurait une plaisante vengeance à prendre de ces artistes, mettant en regard les œuvres qu'ils refusaient et celles qu'il exposaient eux-mêmes. Mais l'indifférence et le dédain de la postérité ont déjà vengé Ribot de ces petites iniquités académiques.

Ribot entrait au Salon avec ses *Marmitons*, silhouettes grises sur un fond blanc, c'étaient *l'Intérieur de cuisine*, le *Cuisinier comptable*, *Cuisinier à l'heure du dîner*, etc. Pendant plusieurs années il parut s'éprendre de ces petites gens si gais, si savoureux. Il a donné là de petits chefs-d'œuvre de la plus pure école française. Puis, brusquement, il aborda la peinture religieuse avec deux tableaux qui peuvent s'accrocher au Louvre, à côté des plus belles toiles des maîtres espagnols et bolonais. Le *Saint Sébastien martyr* et le *Christ et les docteurs* sont des morceaux d'une supériorité d'art générale. On peut discuter le charme de cette facture, on n'en peut méconnaître la grandeur.

D'année en année, les envois se succèdent au Salon, labeur considérable par la force et la variété, sans compter les dessins, les eaux-fortes qui paraissent un peu partout et qui forcent l'admiration, non du public badaud, mais des vrais artistes.

A la veille de 1870, Ribot avait déjà derrière lui une suite d'œuvres magistrales et avait droit de compter sur les dédommagements tardifs de la réputation. Mais la guerre est déclarée et la malechance qui l'avait persécuté dès ses débuts dans la vie et dans l'art, s'acharne de nouveau après lui. Avec la loyauté naïve d'un artiste, il avait laissé sa petite maison d'Argenteuil pleine de tableaux et d'études, comptant pour la préserver sur le respect que l'art a toujours inspiré aux peuples les plus barbares. L'événement lui montra jusqu'où peut aller la haine jalouse du Prussien pour tout ce qui est noble et pur. La maison du peintre fut pillée, saccagée, et toutes les œuvres qu'elle contenait, détruites. Les Prussiens accomplirent là, comme

partout, leur œuvre déshonorante, en véritables descendants des hordes ineptes qui vinrent jadis briser les merveilles de l'art antique. Le coup fut terrible pour Ribot. Il y a dans le bagage de chaque artiste des impressions qu'il ne retrouve pas, des notes dont il ne souvient plus et dont la perte est irréparable. Ribot connut ce chagrin amer des choses à jamais perdues. Et il retomba dans sa pauvreté.

Il se remit néanmoins au travail, et attendit le succès qui revenait à lui, lorsque la crise du « plein air » éclata dans la peinture. Ce fut un nouveau coup. L'engouement du public et de la critique dite intelligente allait à la peinture sans dessin, sans relief et sans couleur, que l'on appelle le « plein air ». Que pouvait-on penser d'un peintre qui faisait émerger d'une ombre profonde, des corps, des têtes, des mains modelés comme d'un pouce de sculpteur ? La critique lui appliqua le surnom de Caravage ou de Ribera et courut s'extasier devant les pseudo-primitifs, devant les puérils pastiches du xve siècle, qui sont autant d'injures à la sincère naïveté des vieux maîtres. C'était la mode alors, à de jeunes peintres très froids et très avisés, de ne peindre que dans leur jardin et d'oublier que la créature humaine se tient quelquefois dans sa maison ; c'était le temps où l'on venait de découvrir l'atmosphère ; c'était l'époque des grandes révélations, des fresques de Botticelli et du violet dans la nature. Toutes ces choses, si nouvelles, excitaient un étonnement et une admiration universelles, échauffés encore par la littérature brûlante de critiques qui, ne trouvant rien à dire de tableaux qui n'étaient rien, avaient pris le parti de les refaire.

Ribot fut submergé sous le flot. Il ne voulut pas lutter. Il se retira à l'écart et continua à peindre comme il avait peint, attendant ce revirement inévitable de l'opinon. Ce revirement se fait maintenant, mais Ribot est mort sans avoir assisté à sa revanche. Peut-être quelque jour aura-t-il, lui aussi, sa statue. Il eût mieux valu entourer sa vie terrestre d'un peu plus de considération et de bien-être.

De 1874 à 1891, les tableaux de Ribot se succèdent au Salon ; mais leur procédé d'exécution est complètement différent. Plus de fonds blancs ou gris, plus de demi-teintes. Les fonds sont noirs comme la nuit, et de cette ombre sort un personnage, avec l'éclat et en même temps le mystère d'une apparition. Dans cette dernière période de sa vie, les Normands, les Bretons lui fournissent des modèles puis-

sants, comme la *Bretonne de Plougastel* et le *Pêcheur de Trouville*. Mais les deux chefs-d'œuvre de cette époque de sa carrière sont, avec un portrait, celui de M. Luquet, la *Mère Moriau* et *la Comptabilité*.

Dans les deux tableaux, l'artiste est arrivé, par l'attitude et le masque, à la dernière puissance de l'expression. On trouverait difficilement dans la peinture contemporaine des figures de cette intensité de vie et de cette rigueur d'exécution.

Ces quelques notes sur Ribot doivent s'arrêter là, rester fixées à ces deux œuvres de premier ordre, qui sont la dernière floraison de son talent. Depuis il a exposé au Champ-de-Mars des tableaux, ou plutôt des études; mais aucune ne pouvait aller de pair avec ceux que nous venons de citer. Sa présence même à cette exposition était un étonnement. Son art était fait de conscience, de travail implacable; qu'allait-il faire au milieu d'aimables décorateurs dont les œuvres, la plupart du temps, ne vont pas plus loin qu'une ébauche rapide ?

* * *





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

XXIII

Nicolas Poussin (*Suite*)

Jean Senelle



Dans sa lettre à M. de Chantelou, datée « de Rome, ce cinquiesme octobre 1643 », le Poussin dit : « Le pauvre M. Snelles croyans s'en retourner jouir de la douceur de sa patrie (car il n'en auoit que une seule dont il avoit esté longtemp priué) n'a pas eu le bonneur de la toucher de ces piés et l'ayans seullement veue de loint a rendu l'esprit et perdu la vie à Nice de Prouense, n'ayant esté malade que trois jours. Et puis qu'ai je affere de tant tenir conte de ma vie qui désormais me sera plustost fâcheuse que plaisante ? La vieillesse est desirée comme les nopses, et puis quand l'on y est ariué, il en desplait. »

Ce « pauvre M. Snelles », dont parle le Poussin, d'un ton de si particulière amitié et de philosophie si attristée, nous intéressait tout d'abord à lui : nous ne savions qui il était, ni de quelle province il pouvait être natif en ce pays de France, qu'il avait tant désiré revoir après

(1) (V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars, avril, mai, juin, juillet, août, septembre et octobre 1891.

une longue absence. Son nom même nous avait, tout d'abord, semblé celui d'un étranger. De ses ouvrages, un seul nous était connu : c'est le tableau qui décorait jadis, à Orléans, la chapelle de l'ancien couvent des Capucins, et qui représente l'*Ouverture du tombeau de saint François*. Il a été déposé au palais épiscopal, mais appartient aujourd'hui au musée d'Orléans. Dans son catalogue de ce musée (1876), M. E. Marcille le décrit ainsi : « Le pape Nicolas V, suivi de quelques prélats, ayant fait ouvrir le caveau qui renfermait les restes de saint François d'Assise, le trouve debout : il soulève le froc du saint pour voir les stigmates de ses pieds ; — à droite sont des armoiries. T. H. 2, 62. — L. 1, 96. » On reconnaît le même sujet que celui traité par Laurent de La Hyre, dans son tableau conservé au musée du Louvre, et qui est daté de 1630 ; on pourrait même penser, par analogie, que les deux toiles furent à peu près de même époque. Quelques sensibles différences pourtant dans la composition, qui tiennent à ce que La Hyre a posé son saint debout sur la pierre funéraire elle-même, c'est-à-dire assez bas pour que le pape agenouillé à terre doive s'incliner pour contempler les stigmates, tandis que dans le tableau de Senelle, le saint est dressé sur un tombeau en forme de piédestal, en sorte que le pape Nicolas relève la tête et le bras pour découvrir les pieds stigmatisés, et est plus isolé, comme principal personnage de la scène. Même fonds d'architecture d'ailleurs, même émotion des visiteurs devant le miracle, même recueillement des religieux porte-torches, groupés, cela va sans dire, dans d'autres attitudes, mais toujours, au premier plan, des robes de moines.

Je retrouve sur ce maître tableau de Senelle et sur d'autres de son pinceau qu'il avait exécutés pour Orléans, des notes vieilles d'une trentaine d'années déjà, mais qui complètent ce que notre cher M. Marcille vient de nous décrire, par les indications précieuses d'autres amis :

M. de Montaiglon, dans un travail consacré par lui (*Journal des Théâtres*, février 1850) à l'étude nouvelle que venait de publier sur le Poussin, M. Clément, dans la *Revue des Deux Mondes*, avait constaté que les historiens d'Orléans n'avaient cessé d'attribuer à ce maître inconnu un certain nombre de tableaux des plus intéressants de leurs églises. Beauvais de Préau, dans ses annotations à la description de Polluche (Orléans, 1778, in-8), disait en parlant de la grande

galerie du palais épiscopal (p. 79) : « On y distingue quelques dessus de porte de la main de Snelle. » Plus loin (p. 136) parlant des Récollets : « Le tableau de la chapelle du Tiers-Ordre, où l'on voit saint François donnant des cordons à un roi, est de la main de Snelle. » Enfin (p. 152) dans la description du couvent des Capucins : « Les curieux y admirent un tableau qui représente un pape, accompagné de quelques cardinaux, qui fait l'ouverture du tombeau de saint François. Ce morceau précieux est de M. Snelle, d'autres disent de Blanchard. »

Les dessus de porte de la galerie de l'évêché n'existent plus ; ils ont été brûlés pendant la première révolution. Mais les deux autres tableaux nous ont été sauvés. Le tableau de saint François donnant le cordon du Tiers-Ordre au roi Louis XIII se trouve aujourd'hui dans l'église Saint-Pierre-du-Martroi, attaché à une assez grande hauteur, à l'un des piliers de droite, le dernier de la partie qu'on appelle le chœur. Voici la description que je dois à l'obligeance de M. Ch. de Langalerie : « Louis XIII, couvert du manteau royal, le sceptre et la couronne déposés par terre devant lui, s'agenouille devant saint François debout en robe de moine, qui lui remet les insignes du Tiers-Ordre, en lui montrant le ciel ouvert. Dans ce ciel on voit des groupes d'anges, dont deux, à droite et à gauche, tiennent dans leurs mains les mêmes insignes du Tiers-Ordre, ou des chapelets garnis de médailles. Une femme debout et dans l'attitude de la prière est debout derrière le roi, pour qui elle semble intercéder, c'est la Vierge ; un religieux à genoux derrière saint François, regarde avec admiration la vision céleste. La scène se passe en rase campagne et sous un ciel bleu. La couleur générale est brillante, le dessin rappelle un peu celui de Vignon, qui n'était pas exempt d'exagération, du reste, ni date, ni signature, hauteur : 2 mètres 90 — largeur : 1 mètre 80 ». Le lecteur remarquera que le nom de Vignon revient inévitablement dès qu'on parle de Senelle.

Cependant il n'y a rien de Vignon dans l'autre tableau, celui qui décorait l'ancien couvent des capucins d'Orléans, et qui du musée, au catalogue duquel il est inscrit (n° 62), et mesuré (H. 2^{m}62, L. 1^{m}96), est passé dans l'une des salles du palais épiscopal. Celui-là est le chef-d'œuvre de Senelle, et un artiste de grande renommée pourrait s'en faire honneur : tout le monde connaît le sujet : « Le pape Nicolas V,

ayant fait ouvrir le caveau qui renfermait les restes de saint François d'Assise, le trouve debout, et soulève son froc pour voir les stigmates de ses pieds. » Il a été traité par La Hyre dans le tableau excellent qui est au Louvre, même sujet, même effet, presque même disposition, évidemment l'un des deux peintres a voulu rivaliser avec l'autre. Le saint François de Senelle est debout à droite sur son tombeau, et son apparition est autrement spectrale et sinistre que celle de La Hyre; il est mort, depuis cent ans mort. Ses deux mains sont cachées dans les manches de sa coule; le haut du corps se renverse ou s'appuie contre la muraille et sa tète semble faire un mouvement pour se soulever vers le ciel. La sombre figure de ce moine noir fait contraste avec l'éclat du costume du pape agenouillé, qui touche de la main droite le bas de la robe du saint; à gauche au premier plan, deux moines à genoux et tenant des torches. — Par delà le pape et plus rapproché du tombeau du saint, un diacre portant la triple croix et la tiare; — près de lui, à gauche, un cardinal faisant le geste de l'étonnement; — et au second plan, encore à gauche, un homme en costume du XVII[e] siècle, drapé dans un manteau, la main droite sur la poitrine, et la tête un peu penchée vers la droite. A sa barbe et à ses cheveux crépus et hérissés, à son nez long et arqué, on dirait un portrait, et je jurerais, de même que La Hyre avait peint le sien dans le tableau du Louvre, que celui-là est la figure de Senelle par lui-même. La peinture de Senelle offre ici de rares qualités: plus souple et plus vivante que celle de La Hyre, sans parler de l'impression générale de la scène, qui est pour le moins aussi profonde et fantastique; plus de transparence et d'éclat du pinceau qu'on n'en a à ce moment-là en Italie, quelque peu aussi de la manière à effet de Simon Vouet. C'est en somme l'œuvre d'un peintre grave, moins simple que Le Sueur, mais digne de l'estime du Poussin, et bien supérieur, par l'intelligence intime de l'art, au commun des élèves de Vouet. Orléans avait gardé, du reste, un souvenir persistant de Senelle. Voyez le catalogue de Desfriches dans les *Amateurs français*, de M. J. Dumesnil.

Mais tout cela ne nous disait point le pays natal de J. Senelle. C'est M. Th. Lhuillier, vice-président de la société d'archéologie de Seine-et-Marne, qui nous l'a révélé, dans ses précieuses *Notes sur quelques tableaux de la cathédrale de Meaux*, *Jean Senelle*, *peintre meldois du*

dix-septième siècle, etc., travail communiqué à la *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, séance du 22 mai 1888. M. Lhuillier nous signale, dans la cathédrale de Meaux, une *Annonciation*, attribuée à Le Brun, et qui « n'est autre qu'une copie de Stella par Jean Senelle, placée jadis dans la chapelle du chevet et dont il est fait mention dans l'*Histoire du diocèse de Meaux* par Dom Toussaint Duplessis (1731). Cette peinture a pris une teinte noire qui nuit à l'appréciation des détails. » Il semble attribuer au même une *Adoration des mages*, copie d'un des tableaux que Champaigne avait peints en 1628-1629 chez les carmélites du faubourg Saint-Jacques, « reproduction consciencieuse datée de 1636 et provenant de l'église de la chapelle Gauthier. C'était un don de Nicolas Vignier, conseiller d'État, qui y est représenté avec Anne de Flécelles sa femme. Dans les chapelles de Saint-Martin et de Saint-Éloi, on retrouve quelques autres œuvres de Senelle ; les panneaux où il a retracé des scènes de la vie de saint Martin de Tours et surtout sa *Mort de saint Éloi* sont des compositions très dignes de fixer l'attention. Saint Éloi coiffé de la mitre et étendu sur un lit, est d'un grand effet ; les personnages présents, et en particulier sainte Bathilde avec ses enfants agenouillés, sont parfaitement groupés. L'exécution de cette toile est très soignée ; malheureusement, les nettoyages qu'elle a subis ont fait à peu près disparaître les demi-teintes et affaibli le modelé des figures... Senelle avait peint encore pour la cathédrale de Meaux plusieurs tableaux qu'on regrette de n'y plus voir : un *Saint Fiacre* offert par le chanoine Forgeat, les tableaux d'autel des anciennes chapelles de Saint-Jean (*Saint Jean prêchant dans le désert*), de Saint-Étienne (un *Saint Étienne*), et Saint-Sébastien (*le Martyre de saint Sébastien*), une grande composition qui décorait la chapelle du Saint-Sacrement, enfin, une *Descente de croix* « fort bonne et fort « dévote », selon l'expression du bénédictin T. Duplessis. Ces toiles ont disparu en même temps que plusieurs chapelles qui rayonnaient autour du chœur, et que deux petits autels transformés en 1723, lors de la suppression du jubé. Quant aux deux tableaux de Senelle placés sur les petits autels du jubé, le cardinal de Bissy leur substitua un *Saint Henri* par Hallé et un *Saint Faron* de Restout. Ceux-ci ont disparu à leur tour en 1835 avec les deux autels d'autrefois. Le *Saint Jean-Baptiste* du moins (de la chapelle de Saint-

Jean) n'est pas perdu ; il a été relégué dans une des salles basses et voûtées de l'évêché. C'est une bonne peinture sur bois, d'une couleur très vigoureuse ; la signature : *J. Seneil*, *1662*, prouve que l'artiste lui-même, qui signait habituellement *J. Senelle*, ne respectait guère l'orthographe de son nom, écrit un peu au hasard par ses contemporains sous des formes variées : *Sennel*, *Senel*, *Snelle* et *Senaille*. De ce peintre meldois, nous connaissons aussi un joli tableau d'autel, daté de 1644 et signé, dans une église de village, à Saint-Remy-la-Vanne, arrondissement de Coulommiers; il représente le *Baptême de Clovis par saint Remy*, et a été exécuté à la demande de Gabriel Coquelet, religieux du couvent de Chaage, à Meaux, qui était en même temps prieur de Saint-Remy-la-Vanne. »

Nous interrompons ici notre copie du travail de M. Lhuillier pour nous arrêter un moment sur les dates des deux derniers tableaux, car par elles, et surtout par celle de 1644, doit être vidée la question bizarre soulevée par la lettre du Poussin. Le Poussin raconte, avec une parfaite assurance, à M. de Chantelou, à la date du 5 octobre 1643, que Senelle, retournant dans sa patrie, « a rendu l'esprit et perdu la vie à Nice de Provence, n'ayant été malade que trois jours ». Il semble qu'aucun doute ne soit possible. Par malheur, le Poussin ne dit point de qui il tient la nouvelle, et il ne revient pas sur ce triste sujet dans ses lettres suivantes. Sa phrase même prête à l'incertitude et à l'équivoque. Il n'est nullement étonnant que M. Eud. Marcille ait interprété les mots : « la douceur de sa patrie, car il n'en avait qu'une seule, dont il avait esté longtemps privé », dans le sens italien, car moi-même l'eusse entendu ainsi, avant de savoir que Senelle était français, né en France et bien résolu à y mourir. Son nom, orthographié à la Poussin, avait quelque assonance italienne qui m'eût trompé tout le premier, malgré les apparences de sa peinture.

La patrie de Senelle, répétons encore le mot : « car il n'en avait qu'une seule, dont il avait été longtemps privé », — de 1638 à 1643, (n'est-ce pas une assez longue absence que ces cinq ans passés en Italie ?) cette patrie, — il n'y a plus à en douter, les registres baptismaux sont là pour en témoigner, — cette patrie, c'est Meaux. « Né à Meaux et baptisé à l'église Saint-Nicolas, le jeudi 15 janvier 1603 »; il était fils puîné de Jacques Senelle et de Jeanne Bégin. Le prénom

Jean lui a été donné par Jean Leroy et Barbe Hacquelin, ses parrain et marraine. Sa famille était assez nombreuse, les registres paroissiaux en font foi. Deux oncles paternels du futur peintre, Jean et Gédéon, étaient l'un jardinier, l'autre vitrier-verrier dans le faubourg Saint-Nicolas ; il avait aussi deux tantes du côté paternel : Élisabeth, mariée à Louis Delestre, laboureur au faubourg Saint-Remy, et Marguerite, mariée à Nicolas Clarcellier, un nom local qui eut de la réputation. Dans la suite, on voit une nièce du peintre épouser Étienne Darche, bourrelier, et ses neveux exercer la même profession. La descendance des Senelle se perpétua longtemps encore dans la ville de Meaux, toujours de condition modeste; mais cette famille était alliée, dès le commencement du XVIIe siècle, à des prêtres et chanoines de la cathédrale, — les Forgeat, les Clarcellier, les Boullogne, — ce qui explique sans doute les commandes de tableaux faites au peintre meldois par le clergé de son temps.

« Comment le second fils de Jacques Senelle et de Jeanne Bégin prit-il le goût des arts, et sous quel maître a-t-il étudié ? Il serait difficile de l'établir. Ce qu'on sait, c'est qu'il épousa, vers 1630, une proche parente du peintre Valentin de Coulommiers, Marguerite de Boullogne, avec laquelle il a résidé tour à tour à Meaux et à Paris, selon les exigences de ses occupations. Marguerite donna au peintre sept enfants au moins, dans l'espace de vingt ans, et il est à noter que six sont nés dans la capitale. Jal a pris soin de nous en instruire. Senelle logeait rue Grenier-Saint-Lazare, quand Jean, son premier fils, reçut le baptême le 7 avril 1633, à Saint-Nicolas-des-Champs ; puis vinrent Nicolas, baptisé à l'église Saint-Jean-en-Grève le 2 juillet 1638, avec le peintre Nicolas du Chastel pour parrain ; (Nous avons retrouvé ce Nicolas du Chastel dans les registres de baptême d'Avon-Fontainebleau, où il est qualifié « parisien, peintre et sculpteur », à la date du 11 octobre 1630.) — Marie, baptisée à Saint-Eustache le 14 décembre 1644, après avoir été ondoyée au logis paternel, rue du Mail ; — Valentin, baptisé le 9 mai 1646 ; — André le 18 août 1647 ; — et enfin Jean II, baptisé le 27 novembre 1653, à Saint-Roch. — Dans les derniers actes le peintre meldois est qualifié « peintre ordinaire « du roy » ; il changeait, comme on voit, assez fréquemment de logement et même de quartier lorsqu'il travaillait à Paris. Entre les années 1633 et 1638, et encore de 1647

à 1650, il était revenu habiter Meaux, où très probablement il eut son septième enfant, un fils prénommé Pierre, dont Jal n'a pas trouvé le baptistère à Paris. C'est ainsi qu'il figure comme témoin dans une procédure instruite en 1636 à la prévôté de Meaux et que son domicile est indiqué rue et paroisse Saint-Remy de cette ville; d'autre part, un acte de baptême du 28 juin 1649, tiré des registres de la même paroisse, atteste qu'il y résidait encore. Voici le texte de cet acte : *Le 28ᵉ juing (1649) a été baptizé Didier Durant, fils de Didier Durant et de Guillemette Boitel ; le parrain Jean Urbain, apoticaire, demeurant à Meaulx, la marraine Margueritte de Bouloigne, femme de Jean Senelle, peintre ordinaire du roy, y demeurant...*

« Puisqu'on est réduit aux conjectures sur les commencements de notre artiste, il serait permis de supposer qu'il connut dans sa jeunesse Valentin de Boullogne, dont il devait plus tard épouser la parente, et qu'il a su profiter de ses conseils ; il faut remarquer pourtant que leurs rapports n'auraient été que de courte durée, car le Valentin, parti jeune de Coulommiers, était déjà en 1626 à Rome, où il resta jusqu'à sa mort, arrivée en 1634... Cotelle et Chéron avaient quitté Meaux de bonne heure, pour n'y plus reparaître ; Senelle, bien qu'il eût travaillé à Paris à diverses reprises, fut le dernier à abandonner définitivement la Brie, vers 1652, au moment où ce pays souffrait des troubles de la Fronde. C'est alors qu'il dut se diriger vers Orléans, avant de retourner dans la capitale et de se fixer sur la paroisse Saint-Merry, où il finit ses jours, très probablement, car on n'est pas fixé non plus sur le lieu et la date de sa mort. Nous savons cependant, toujours grâce au précieux *Dictionnaire critique* de Jal, qu'en 1671 Senelle et sa femme n'existaient plus, et que leur fils Pierre, — le seul dont on ignore la date de naissance, le seul aussi dont on connaisse le sort, — était sculpteur et se mariait à Paris, à l'église Saint-Benoît ; c'est ce qui résulte de l'acte suivant, copié sur les registres de cette paroisse : *Pierre Senaille, sculpteur, fils de deffuncts Jean Senailles et Margueritte Boulogne, de la paroisse Saint-Médéric, et Marie Françoise Couvreur, fille de deffuncts Jean Couvreur et Marie Caumont... ont été mariez le 24 mai 1671.* »

Dans cet excellent travail, si net et précis, de M. Lhuillier, que nous

venons de transcrire presque entièrement, se trouvent tous les éléments de lumière sur la phrase du Poussin, et même, en dehors de cette phrase, tout ce qui peut éclaircir la date du voyage en Italie de J. Senelle et de son retour vers la France, même les motifs que l'on peut supposer à ce voyage. J. Senelle, né à Meaux en 1603, épouse, vers 1630, Marguerite Boullogne, proche parente, dit-on, du Valentin. Il en a un fils en 1633, un second en juillet 1638. Son troisième enfant, une fille, ne naîtra qu'en décembre 1644. Même intervalle dans les dates de ses baptistères, même interruption dans les dates de ses tableaux : sa copie de l'*Adoration des Mages* du Champaigne est de 1636. Son *Baptême de Clovis* est daté de 1644. Ses autres dates comme père, ou comme peintre, ou comme témoin de procédure sont encore postérieures à celle-là. Où est-il ? acceptons qu'il soit parti pour l'Italie. Que va-t-il y faire ? on le prétend allié de très près au Valentin ; d'aucuns ont cru qu'il était son beau-frère (nous pouvons même noter, malgré tous nos doutes, que le troisième fils de Senelle, celui qui fut baptisé en mai 1646, c'est-à-dire trois ans après son retour d'Italie, fut par lui prénommé Valentin). On a même présumé que Senelle avait pu étudier avec Valentin, dans leur commune jeunesse, avant le départ de l'enfant de Coulommiers pour Rome. Or le Valentin est mort subitement en 1632, écrit de Rome l'un de ses compatriotes, en 1634, selon Sandrart ; il est certain que sa famille n'a pu ignorer en quel crédit étaient montées ses œuvres dans les derniers jours de sa vie, mais surtout au lendemain de sa mort; on a pour témoignage la lettre citée par Mariette, de P. Lemaire à Langlois dit Chartres, et datée de Rome le 15 septembre 1632 ; n'y lit-on pas : « nous avons perdu mons. Valentin ; il est mort, il y a environ quinze jours ou un mois. On ne peut trouver de ses tableaux, ou, si l'on en trouve, il les faut payer quatre fois autant qu'ils ont coûté ; le temps fera ainsi des autres » ? La famille de Valentin, restée là-bas en Brie, n'aura-t-elle pas pas pensé qu'il y avait intérêt à ce qu'un des siens, même après quelques années écoulées, vînt s'enquérir à Rome de ce qui pouvait lui rester à liquider dans les reliques du jeune et grand artiste dont les peintres et autres amateurs de son pays faisaient si grande estime ? Et qui pouvait mieux les représenter en ces délicates appréciations que Jean Senelle ? outre qu'il devait lui-même être possédé de ce besoin de visiter l'Italie qui tourmentait alors, plus

encore qu'aujourd'hui, tout artiste quelque peu débrouillé dans la pratique de son métier ? Peut-être aussi, qui sait ? l'espoir d'acquérir à Rome une réputation pareille à celle du Valentin, et qui le mît désormais dans toute sa valeur ?

Je cherche le prétexte de ce voyage pour un homme auquel les travaux ne semblaient point manquer dans son pays, et j'imagine celui-là qui n'est sans doute qu'un roman à peine plus invraisemblable que la descendance du Valentin, des Rasset de Bologne. Quoi qu'il en soit, le Poussin était arrivé à Rome au printemps de 1624, et n'en avait plus bougé. Il y avait connu tous les artistes d'importance, et s'était lié naturellement, d'une amitié plus familière, avec certains Français de même âge que lui, qui y travaillaient alors, comme Stella et Valentin. Que Senelle, qui avait débuté dans sa province en copiant des tableaux de deux amis du Poussin, Champaigne et Stella, s'adresse tout d'abord à Nicolas, en 1638, il ne pouvait mieux faire, puisque celui-ci avait dû assister à la dernière heure du peintre de Coulommiers, et devait être le mieux au courant de ses intérêts et de ses relations de famille et de patrie. Le Poussin et J. Senelle, depuis les derniers mois de 1638 jusqu'aux derniers de 1640 où M. de Chantelou vient enlever, comme de force, Nicolas à l'Italie pour l'entraîner en France et à la cour, ont pu avoir deux ans de fréquentation quasi quotidienne. Le Poussin laisse, en 1640, Senelle installé et poursuivant ses études à Rome ; il l'y retrouve le 5 novembre 1649, quand lui-même rentre de France, en vertu de ce prétendu congé demandé pour mettre, soi-disant, ordre à ses affaires et ramener sa femme à Paris, congé qui, comme chacun sait, ne vit pas sa fin et se prolongea jusqu'à la mort du maître. Senelle et Poussin ont donc encore, du 5 novembre 1642 aux derniers jours de septembre 1643, plus de dix mois de relations assidues ; et ainsi se trouve expliqué le trouble douloureux qui se fait comprendre dans les termes où Nicolas annonce la mort de son ami à M. de Chantelou, auquel le nom de Senelle ne devait point être inconnu, soit par les entretiens du Poussin sur les artistes français installés à Rome, soit peut-être par ses rencontres en Italie avec Senelle dans l'atelier même du grand peintre. Quelques jours, ou quelques semaines avant la lettre du 5 octobre 1643, Poussin a vu son cher compatriote « le pauvre M. Snelles » quitter Rome après quatre ou cinq ans de séjour, pour « s'en retourner jouir de la

douceur de sa patrie (car il n'en avait qu'une seule dont il avait été longtemps privé). » Senelle n'est point comme Poussin, qui avait, de son propre aveu, deux patries, les Andelys et Rome, celle d'en delà et celle d'au delà des Alpes ; lui, il n'en a qu'une seule, la France où il a laissé sa femme et ses deux premier-nés. Il se hâte impatiemment vers cette patrie, il va la « toucher de ses pieds », il « la voit de loin », il est arrivé « à Nice de Provence »; là la maladie le saisit, et tellement violente qu'en trois jours, « il rend l'esprit et perd la vie ». Il est mort, on s'en tient pour certain ; le bruit de cette mort se répand, et un messager, l'un de ces messagers qui faisaient le service des transports entre Paris et Rome, et que Poussin utilisait souvent pour l'envoi de ses tableaux aux personnages qui le favorisaient de leurs commandes, recueille au passage cette triste nouvelle d'un pauvre artiste foudroyé à Nice par trois jours de maladie, au moment où il rentrait d'Italie en France, et l'apporte toute chaude aux amis que cet artiste avait conservés dans Rome. Ce qu'il y a d'indubitable pourtant, c'est que Senelle en réchappa de cette maladie mortelle qui l'avait mené si près de l'enterrement. Il revit sa patrie et les siens, et la meilleure preuve en est qu'en 1644, il lui naissait à Paris, rue du Mail, une fille nommée Marie, d'une santé d'abord fort délicate, puisqu'il fallut l'ondoyer *in periculo mortis*, mais qui fut baptisée à Saint-Eustache le 14 décembre de la même année, et que trois autres garçons succédaient à cette fille, en 1646, 1647 et 1653. Quant aux travaux de Senelle comme peintre, on les trouve reprenant à la même date, témoin le *Baptême de Clovis par saint Remy*, « le joli tableau d'autel, signé et daté de 1644 », que M. Lhuillier a rencontré « dans une église de village, à Saint-Remy-la-Vanne, arrondissement de Coulommiers. »

Dans le mémoire de Guillet de Saint-Georges sur Claude Vignon, on trouve que, « en 1640, Vignon fit pour M. de Valençay, évêque de Chartres, sept petits tableaux, en façon de macque (*sic*) pour servir de dessins à de grands tableaux exécutés par M. Senelle, avec des figures grandes comme nature et posés dans une des salles de l'évêché de Chartres. Le sujet en est allégorique sur les sept jours de la semaine, chacun distingué par les attributs des planètes qui leur ont donné le nom. Le lundi, qui est consacré à la lune, qui est confondue avec Diane, étoit aussi représenté par une Diane qui, se préparant pour aller à la chasse avec ses filles, commandoit à une d'entre elles de lui

mettre ses sandales. Le mardi étoit figuré par le dieu Mars qui, paraissant en furie et lançant des foudres, étoit élevé sur des trophées et sur des canons qui faisoient leurs décharges. Mercure, qui préside au commerce et qui donne le nom au mercredi, étoit assis sur un ballot de marchandise proche de plusieurs tonneaux et d'un grand appareil pour le trafic. Jupiter environné de plusieurs divinités, signifioit le jeudi, selon l'étymologie du nom latin. Le vendredi se distinguait par une Vénus qui, voyant Adonis mort, le pleuroit avec plusieurs Amours. Le samedi est exprimé par un Saturne qui dévoroit un de ses enfants, et le dimanche, autrefois consacré au soleil, étoit désigné par un Apollon, pris aussi pour le soleil, et suivi des quatre Saisons. »

La date de 1640, donnée par Guillet de Saint-Georges, ne s'accorde guère avec ce que nous venons de conjecturer touchant le voyage de Senelle en Italie et son retour en 1643. Mais en admettant que les sept maquettes de Claude Vignon pour M. de Valençay eussent bien été improvisées en 1640, rien n'empêcherait de croire que « les grands tableaux à figures grandes comme nature » ont pu n'être exécutés que peu après par Senelle, fraîchement arrivant de Rome, pour la décoration de l'évêché de Chartres; et c'était là une belle tâche à confier à un habile homme pour sa rentrée dans sa patrie.

Jal a cru, dans « le pauvre M. Snelles » de la lettre du Poussin, reconnaître un certain Charles Senelle, l'un des médecins par quartiers du roi Louis XIII, et qui fut « condamné aux galères perpétuelles par arrest de la chambre de justice du château de l'Arsenal en 1631 », comme l'un des partisans de la Reine contre le Cardinal, et l'un des agents actifs de l'intrigue ourdie contre Richelieu. Jal suppose, mais sans preuve aucune, que Ch. Senelle put profiter en 1640 de l'amnistie partielle accordée par le Cardinal et échanger à cette date les galères contre l'exil en Italie, d'où il serait revenu en 1643, pour être arrêté par la mort à Nice. Toute cette hypothèse me paraît bien précaire; et en tout cas la privation de la patrie ne lui aurait pas été aussi longue que celle présumée par nous pour l'artiste, dont l'absence de France a pu se prolonger cinq années durant. Jal ne pourrait affirmer d'ailleurs que son médecin conspirateur ne soit point mort aux galères avant l'amnistie de 1640; et si c'est de lui qu'il s'agit, il y aurait chance pour qu'on trouvât mention de son décès à

Nice dans les registres mortuaires. Or, par une singularité bizarre, ces registres mortuaires de Nice ne portent à la date indiquée, en aucune des anciennes paroisses, le nom de Senelle. Moi, j'ai bonne raison pour savoir que mon homme n'y pouvait figurer. Mais l'homme de Jal, à moins d'un double miracle, strictement répété, devrait avoir son acte de décès enregistré dans l'une de ces paroisses.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LA PEINTURE FRANÇAISE

ET LES CHEFS D'ÉCOLE AU XIXe SIÈCLE (1)



PENDANT la dernière Exposition universelle, un étranger de marque, ami de la France et de son art, parcourait les galeries consacrées à la peinture du siècle, en compagnie d'un Français tenu par sa charge d'avoir des opinions toutes prêtes en cette matière et de répondre en peu de mots aux questions qui lui étaient posées. L'étranger exprimait vivement son admiration pour un si beau choix d'œuvres capitales ou intéressantes ; cependant, il l'eût voulu plus complet et d'une chronologie plus claire ; il se plaignait surtout de ne pouvoir embrasser la succession des écoles et apprécier aisément leur importance relative. « Comment, disait-il, se reconnaître dans une galerie de tableaux, si les écoles ne sont pas classées ? » De là une conversation sur les maîtres qui, depuis David jusqu'au temps présent, ont imposé leur influence à des groupes de disciples distincts.

(1) Lecture faite par M. Gustave Larroumet, membre de l'Académie des Beaux-Arts, à la séance publique annuelle des cinq Académies.







Malgré la haute courtoisie de l'un et la déférence hospitalière de l'autre, les deux interlocuteurs s'entendaient mal et n'arrivaient pas aux mêmes conclusions. L'étranger procédait par catégories sommaires, le Français voyait beaucoup d'objections aux classements ainsi formulés ; où l'un établissait des accords, l'autre n'admettait que des divergences. Cependant ils tombèrent d'accord sur ce point, c'est que si l'on pouvait discuter sur la formation des écoles de peinture en notre siècle, il fallait bien reconnaître l'admirable unité de l'école française et la persistance des mêmes caractères à travers l'antagonisme des talents.

On dit que, pour un peuple, le jugement des peuples voisins devance souvent celui de la postérité et qu'il lui est salutaire d'en tenir grand compte. Cette règle, si c'en est une, est-elle applicable dans le cas particulier ? En ce qui touche la peinture française au XIX[e] siècle, devons-nous partager l'opinion d'un voisin ami, lorsqu'il y constate des séries bien nettes de maîtres et d'écoles ? Est-il plus juste de soutenir la thèse contraire ou plus prudent de ne pas décider ? L'idée, enfin, que l'on se fait de notre art national au cours de cette période perd-elle ou gagne-t-elle à accepter ou à rejeter ces groupements ? La question vaut tout au moins la peine d'être examinée.

I

C'est un grand nom, égal des plus illustres, qui ouvre l'histoire de notre peinture en ce siècle ; synonyme d'autorité despotique et d'intraitable volonté, il résume une œuvre singulièrement puissante. Avant David, l'art s'épuisait dans les fadeurs conventionnelles d'une école encore gracieuse, mais depuis longtemps privée d'idéal et incapable d'observation, malgré la sensibilité littéraire de Greuze et la fidélité de quelques talents secondaires au genre de réalisme où Chardin avait excellé. Le nouveau venu rompait brusquement avec cette école, demandait son inspiration à l'antiquité et ses moyens d'étude à la nature, ressuscitait la peinture d'histoire et, du premier coup, lui imprimait un caractère souverain de précision et de vigueur. Contrairement à ce qui arrive d'habitude, ce novateur était admiré et acclamé ; bientôt la Révolution lui permettait de tourner à son profit d'abord la

liberté, puis l'anarchie, enfin l'oppression ; pendant près de trente ans, la peinture française semblait le reflet ou l'accompagnement de la sienne ; ses sujets, son dessin, sa couleur étaient regardés comme la seule expression possible de la grandeur et de la beauté. Au premier coup d'œil, en comparant ce que notre peinture était avant David et ce qu'elle devient avec lui, on estime volontiers qu'un grand talent a imposé à toute une époque sa conception plastique de la nature et de la vie.

Cependant, à y regarder de plus près, on constate assez vite que non seulement l'évolution consacrée par David avait commencé bien avant lui, mais encore que lui-même l'avait d'abord méconnue. Bien avant la fin du XVIIIe siècle, grâce à Caylus, à Winckelmann, à la découverte d'Herculanum et de Pompéi, le goût public avait abandonné l'élégante frivolité des mœurs contemporaines pour s'éprendre de l'art antique, plus sain et plus viril. Quant à David, le premier soutien de sa vocation avait été le vieux Boucher, et il débutait comme peintre vivant de son pinceau en terminant un plafond commencé par Fragonard. Pour lui indiquer sa véritable voie, il n'avait fallu rien moins qu'un séjour en Italie, et c'est seulement à son retour en France qu'il s'était mis à suivre le mouvement de réforme d'après l'antique. Il n'avait donc pas créé ce mouvement, s'il l'avait fait sien ; on ne peut même pas dire que, sans un tel chef, la réforme n'eût pas abouti. L'impulsion était donnée, en effet, et assez forte pour se frayer un chemin. Le *Serment des Horaces*, la première œuvre marquante de David, exposée en 1785, est un tableau expressément commandé par le comte d'Angivillers, directeur général des bâtiments du roi, qui, depuis 1774, répondant au goût public, désignait chaque année à un certain nombre de peintres et de sculpteurs une liste de sujets empruntés à l'histoire. Sans David, il manquerait un très grand nom et plusieurs chefs-d'œuvre à la peinture française sous la Révolution et le premier Empire, mais avec lui ou sans lui, cette peinture eût été classique et idéaliste, car l'esprit du temps le voulait ainsi.

David était dans toute la force de son talent, de son action sur le public et de sa faveur auprès d'un maître qui imposait volontiers ses préférences, lorsque, tout à coup, parmi ses élèves eux-mêmes, surgit le peintre des *Pestiférés de Jaffa* et de la *Bataille d'Eylau*. David admire le talent qui éclate dans ces toiles, mais il en dédaigne les

sujets; il les dédaigna même toujours. En 1820, il écrivait à Gros, devenu un maître à son tour : « Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance... Le temps s'avance et nous vieillissons, et vous n'avez pas encore fait un vrai tableau d'histoire (1). » Dans le langage du temps, en effet, traduisant l'esthétique de David, les peintures se divisaient en deux catégories : les « tableaux d'histoire » et les « tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national »; le *Sommeil d'Endymion* était qualifié tableau d'histoire et le *Couronnement de Napoléon Ier* n'était qu'un sujet honorable. En réalité, il y avait dans les toiles de Gros, outre de très beaux et vrais tableaux d'histoire, le signal d'une nouvelle évolution. A l'archaïsme dans le choix des sujets, Gros substituait l'observation de la vie contemporaine, à la simplicité sculpturale un groupement souple des masses, aux teintes simples un coloris éclatant.

Cette indiscipline de Gros n'était pas un accident, car, même dans l'imitation commune de l'antiquité et de l'Italie, la maîtrise de David n'empêchait pas l'indépendance originale et charmante de Prud'hon. Ah! comme l'amour du nu et de la draperie, comme le souci du style conduisaient ce disciple du Corrège et de Léonard de Vinci à une antiquité différente! Si le chef de la peinture officielle traduisait le prince des historiens latins, Tite-Live, en lignes de bas-reliefs, le doux et timide Prud'hon, rêvant à l'écart de l'*Anthologie* et d'Anacréon, faisait revivre l'élégance divine et la volupté naïve du monde païen. Bientôt après, regardant de plus près encore que Gros la réalité contemporaine et l'abordant avec la franche liberté d'un novateur qui ne relève de personne, Géricault entrait en scène avec l'*Officier de chasseurs à cheval* (2). Ici, la passion du mouvement, l'amour de la cou-

(1) David à Gros, 22 juin 1820, dans *Gros, sa vie et ses ouvrages*, par J.-B. Delestre. Pour son malheur, Gros écouta son maître et se mit à peindre une série de toiles mythologiques de plus en plus malheureuses, *Acis et Galathée*, *Œdipe et Antigone*, *Électre*, etc., et ce funeste *Diomède* qui, par les critiques qu'il provoqua, poussa l'artiste au suicide.

(2) Je me conforme à l'usage en employant ce titre, mais il est inexact. Le tableau figura au Salon de 1812, sous le titre de *Portrait équestre*; il représente un lieutenant aux guides de l'empereur, M. Dieudonné, ami personnel du peintre. (Voyez Ch. Clément, *Géricault*.) En demandant à un simple portrait l'expression de l'héroïsme, Géricault ne faisait que revenir à une tradition aussi ancienne que la peinture; rien, cependant, n'était plus opposé aux théories de

leur, l'énergie s'enivrant d'elle-même, accentuaient la révolte et portaient un coup décisif à l'école classique. Nouvel étonnement de David : « D'où cela sort-il ? s'écrie-t-il ; je ne reconnais pas cette touche ! » Certes, ce cavalier était le fils d'un génie original, mais il sortait aussi de l'impulsion vigoureuse donnée par la réalité aux esprits et aux cœurs. Dans l'atmosphère de gloire que respirait alors la France, elle ne pouvait se contenter plus longtemps d'un art qui ne lui offrait son image qu'à travers un passé lointain et transformait l'histoire vivante en allégorie. Géricault satisfaisait donc un désir de plus en plus pressant, dont sa peinture était l'effet autant que la cause. Bientôt, en 1819, — et David ne devait mourir qu'en 1825, — le même peintre exposait le *Naufrage de la Méduse*, d'où le romantisme plastique allait sortir (1).

Avec quelle force, quelle suite et quel éclat ! En 1822, Delacroix expose *Dante et Virgile*, en 1824 les *Massacres de Scio*, en 1827 la *Mort de Sardanapale*. Si, dans le premier de ces tableaux, l'antiquité se retrouve encore, elle se présente sous un aspect si différent que les élèves de David refusent avec raison d'y reconnaître celle de leur maître, et elle s'y joint au moyen âge pour lui emprunter ce qu'il a de plus opposé à l'esprit classique, le fantastique mystérieux ; avec le second, l'histoire contemporaine affirme de nouveau ses droits ; avec le troisième, l'Orient barbare apparaît. Et ce ne sont pas seulement de nouveaux sujets, c'est une peinture nouvelle. Avec David, une composition réfléchie et un dessin scrupuleux étaient l'âme d'un

David. Gros se montrait novateur de la même manière, dans ce même Salon de 1812 où parut le *Portrait équestre*, en exposant le superbe *Portrait du général Fournier Sarlovèze*, qui, transporté du musée de Versailles à l'Exposition universelle, fut une révélation pour beaucoup de critiques et excita chez tous autant d'étonnement que d'admiration.

(1) Dès 1808, David ne se faisait aucune illusion sur la durée de son œuvre. Se promenant au Salon de cette année-là, avec sa fille, il lui disait : « Dans dix ans, l'étude de l'antique sera délaissée. J'entends bien louer l'antique de tous côtés, et quand je cherche à voir si on en fait des applications, je découvre qu'il n'en est rien. Aussi tous ces dieux, ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres de leurs dames, au pied d'un antique donjon. La direction que j'ai imprimée aux beaux-arts est trop sévère pour plaire longtemps en France. Ceux à qui il appartient de la maintenir l'abandonneront, et quand je disparaîtrai, l'école disparaîtra avec moi. » (Conversation rapportée par M. Jules David, petit-fils du maître, dans *Le peintre Louis David*.)

tableau ; Gros et Géricault, avec plus de mouvement et de couleur, peignaient encore d'après le même système; avec Delacroix, l'émotion spontanée de l'artiste, aidée de l'évocation d'une scène dramatique, remplaçait l'élaboration voulue des sujets; pour traduire cette émotion, au lieu de s'astreindre aux lenteurs d'une exécution patiente, il s'abandonnait en quelques heures de fièvre à la fougue de son imagination ; au lieu de copier des modèles et de serrer de près la nature observée, il demandait la traduction de ce qu'il éprouvait aux attitudes violentes et à l'énergie de la couleur.

Et pourtant Delacroix n'était pas un révolutionnaire de parti pris. Si l'on a fait bien des théories batailleuses d'après ses tableaux, celles qu'il formulait lui-même étaient des plus conciliantes ; aussi réfléchi dans ses méditations sur son art qu'il était ardent dans la pratique, il professait l'admiration la plus large pour les œuvres les plus opposées à sa propre manière et il écrivait: « Pour être artiste, il faut avant tout s'abandonner à son originalité et attendre l'inspiration qui résulte de l'émotion sincère et personnelle et se traduit dans la mesure de cette émotion. Mais pour pouvoir la traduire convenablement, toutes les études préparatoires recommandées par toutes les écoles de tous les âges sont absolument nécessaires. Il n'y a pas d'école, ou, du moins, il n'y en a qu'une seule, le travail consciencieux, en attendant l'inspiration. » C'est la sagesse et la vérité même, et le plus pur classique pourrait contresigner un tel programme (1).

Au demeurant, la réaction contre les idées de David était dès lors si complète, la faveur publique se retirait si nettement de ses élèves attitrés, les artistes embrassaient en si grand nombre et avec tant d'ardeur la cause du romantisme, que l'art classique semblait désormais chose morte. Cette fois encore, les peintres qui se mettaient à la tête du mouvement ou que l'on proclamait chefs d'école malgré eux, comme Delacroix, n'avaient pas provoqué ce mouvement : ils

(1) *De l'enseignement du dessin*, 1850. Et, en effet, Delacroix se rencontre ici avec Ingres, qui écrivait dans ses notes personnelles : « Lorsqu'on sait bien son métier et que l'on a bien appris à imiter la nature, le plus long pour un bon peintre est de *penser* en tout son tableau, de l'avoir pour ainsi dire tout dans sa tête, afin de l'exécuter ensuite avec chaleur et comme d'une seule venue. » (*Notes et Pensées*, 1818, dans *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, par le comte Henri Delaborde.) La différence radicale des deux techniques se laisse voir, mais les principes sont les mêmes.

l'avaient suivi avant de le guider. Il en était dans la peinture comme dans les autres branches de l'art, comme dans la poésie, le roman, l'histoire, la politique, la vie sociale. Provoquée par des causes très diverses, mais tenant toutes au renouvellement de la société et des idées, par suite de l'art, qui est leur expression nécessaire, une évolution générale emportait les esprits. A la vie politique on demandait plus de liberté, à la poésie plus d'expression, à l'art plus de largeur. Partout les vieilles disciplines semblaient détruites ; partout l'homme prétendait exercer son action et sa pensée sans autre règle que sa volonté libre, ce qui est son droit, ou sa fantaisie, ce qui est un danger. Dire qu'un seul artiste, un seul écrivain, en ce temps, a provoqué les directions nouvelles, ce serait renverser les rôles. Les plus originaux n'ont fait que traduire avec leur énergie personnelle des idées que leurs contemporains éprouvaient comme eux ; il les recevaient et les rendaient avec la force expressive du génie ; ils ne les créaient pas.

La faveur publique était donc avec eux ; mais est-ce à dire que leur victoire fût complète ? Non, car un talent, un génie égal au leur, ne cessait de combattre leur influence et, par ses œuvres, sa doctrine, son enseignement, tout l'effort d'une longue existence, s'efforçait de ramener le goût public à une notion directement opposée de l'art, de son but et de ses lois. Bien avant Delacroix, en même temps que Gros et Géricault, Ingres perfectionnait les principes de David par une longue étude de l'antiquité, qu'il connaissait mieux, et de la Renaissance italienne dont le peintre des *Horaces* et des *Sabines*, s'il l'avait admirée durant son séjour à Rome, ne s'était guère souvenu. Voyant dans le dessin, non seulement, pour rappeler sa devise fameuse, « la probité de l'art », mais encore « les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture », lui subordonnant expressément la couleur, qu'il appelait dédaigneusement « la teinte », donnant pour but à l'art la recherche du beau, c'est-à-dire de la nature épurée par elle-même, à chaque principe des romantiques il opposait un principe contraire. Ce que Delacroix demandait à l'émotion rapide et violente, Ingres ne voulait l'obtenir que de la méditation calme et prolongée; ce que l'un appelait énergie dramatique et mouvement, l'autre le traitait de violence sauvage et de désordre. Enfin, animé par la plus impertubable confiance dans l'excellence de sa doc-

trine, et, pour parler son langage « couronné de sa propre approbation », Ingres affirmait son désir de prosélytisme avec autant de vigueur que son rival mettait de réserve à se poser en chef d'école : « On accuse mon influence, s'écriait-il. Eh bien, oui ! il y a influence. Cette influence est-elle bonne ? Oui, excellente ; comme aucune autre n'a été bonne. Mes malheureux ennemis, hypocrites et fourbes, veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent ! Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes. Eh bien ! quoique je ne sois certainement pas gâté par le public, même éclairé, mais qui ne l'est pas assez pour partager entièrement mes idées, je le fais juge entre eux et moi. Il est impossible, il est, malgré tout, impossible, qu'il ne finisse pas par me préférer à eux (1). » Ne semble-t-il pas, vraiment, dans cette fière et violente boutade, entendre comme un écho d'un autre temps ? Le vieux Corneille de mauvaise humeur et oubliant la politesse du grand siècle aurait pu parler de la sorte dans l'*examen* d'une de ses tragédies contestées.

II

Cependant, qu'a produit cette ardeur dans la défense de la cause classique ? Des chefs-d'œuvre, aussi parfaits qu'aux plus belles époques de l'art et, aujourd'hui, ceux-là mêmes qui répugnent le plus vivement aux doctrines exclusives du maître, n'ont que respect pour ce qu'il a réalisé ; mais le développement de la peinture française n'a pas été plus modifié par ces admirables exemples que par cette véhémente prédication. L'opposition fameuse du *Saint Symphorien* et de la *Bataille de Taillebourg* ne décida rien ; entre Ingres qui voulait être imité, et Delacroix, qui se contentait d'être lui-même, entre le classique militant et le romantique réservé, l'art continuait sa marche, et, comme la littérature, il délaissait l'ancienne formule pour épouser la nouvelle. Ingres eut des disciples : le noble et pur Flandrin, plusieurs talents faits de justesse et de probité lui donnèrent la joie méritée de voir sa doctrine appliquée par d'autres que par lui ; mais la majorité des peintres s'était éloignée d'un enseignement que le maître voulait imposer comme un évangile universel.

(1) *Notes et Pensées*, 1818, ouvrage cité.

Et peu à peu, tandis que, poursuivant une tentative de conciliation, Delaroche empruntait aux romantiques leurs sujets et leur recherche de l'émotion, aux classiques leur respect du dessin et leur science des ensembles, l'école française abandonnait également le romantisme épuisé et l'art classique oublié. Decamps, s'emparant d'un domaine où Delacroix n'avait fait que passer, ouvrait toute grande la porte de l'Orient et conviait la peinture française aux fêtes du soleil. Après les scènes historiques, comme las de catastrophes sanglantes, d'autres novateurs, Corot, Rousseau, Dupré, demandaient à la nature seule, à la nature calme et déserte, l'intérêt et l'émotion. Importance réciproque de la ligne et de la couleur, évocation fiévreuse du drame, ou tranquille ordonnance de la tragédie, tout cela ne les inquiétait guère; ce qu'ils voulaient, c'était saisir l'âme confuse qui flotte sur les eaux et les bois. Cette âme de la nature ils la faisaient passer toute frissonnante dans leurs toiles et ravivaient par elle les sources de l'émotion. Au milieu de la nature ainsi observée, d'autres, comme Millet, — et tels maîtres que j'aurais grand plaisir à nommer, si je n'avais l'honneur de parler devant eux, — plaçaient l'homme des champs, le paysan observé pour la première fois dans la grandeur inconsciente de son courage et de son effort, ou, comme Troyon, les nobles et simples formes des bêtes rustiques, si longtemps dédaignées ou travesties par une fausse recherche du style.

Les années se passent, et voilà que reparaît l'art classique rajeuni ; Baudry, Cabanel, Delaunay, — et ici encore je ne puis, à mon grand regret, citer que des morts, — riches de culture savante, fervents de la Grèce et de l'Italie, mais bien français, pouvaient dire, comme Ingres : « Je suis de mon pays, je suis Gaulois, mais non pas de ceux qui ont voulu saccager Rome et incendier Delphes. » Ceux-là, épris de beauté antique et de grâce moderne, unissaient à la valeur durable de leurs compositions réfléchies le charme d'une élégance contemporaine et le sens de la vie présente. Ils reprenaient une tradition sans laquelle l'art renonce au bénéfice de l'expérience humaine, et ils étaient, eux aussi, de ces novateurs dans lesquels une époque et un pays aiment à se reconnaître. Vous me reprocheriez de ne pas donner une place, dans cette revue rapide, au maître qui nous était enlevé il y a quelques mois et qui, à force de volonté, de patience et d'étude, par une variété bien rare d'éclectisme créateur, s'était fait

une originalité si vigoureuse. Je ne crois pas que jamais et avec une manière aussi composite l'évocation de l'histoire et l'étude attentive de la nature, le sentiment de la vie réelle et celui de l'héroïsme, le souci scrupuleux du dessin et l'expression par la couleur aient été unis avec plus de force et de justesse que par Meissonier.

J'arriverai enfin à l'extrême limite du champ que je puis parcourir sans sortir de l'étude historique, pour entrer dans la controverse contemporaine, si j'ajoute qu'après le choix des sujets nobles ou dramatiques, la recherche exclusive ou combinée du dessin et de la couleur, l'amour de la nature, l'observation de la vie champêtre, nos artistes contemporains, délaissant à la fois la peinture d'histoire, une forme de paysage devenue classique à son tour et le genre tel qu'on l'entendait jadis, se sont portés, avec Courbet, vers un naturalisme énergique ou brutal, ou, avec bien d'autres, encore trop voisins de nous, quoique morts, ou vivants et trop engagés dans la lutte pour trouver place dans une étude comme celle-ci, vers la recherche délicate ou subtile à l'excès de la lumière et de ses combinaisons, l'étude des mœurs populaires et, enfin, l'exaltation démocratique du peuple des villes.

Dans ce vaste mouvement, il devient de plus en plus difficile de discerner nettement des écoles et des chefs, comme aussi de ne pas donner la plus grande part d'influence au mouvement général des idées. Plus on avance dans l'histoire du siècle, plus on constate que les forces artistiques se répandent au lieu de se concentrer, tandis que l'effort personnel augmente au profit de chacun et non au profit de tous. C'est une loi nouvelle de la civilisation : jadis les chefs de peuples, les princes de la poésie et de l'art, les « maîtres du chœur » comme dit Montaigne, conduisaient la marche de l'humanité ; de nos jours, l'action individuelle et réfléchie de l'homme diminue, tandis que l'action anonyme et confuse des foules entraîne tout avec elle. Sous le premier Empire l'esprit classique, sous la Restauration et la monarchie de Juillet la fièvre romantique, sous le second Empire un goût d'éclectisme élégant ou de réalisme grossier, avaient inspiré les maîtres, mais déjà devant chaque affirmation surgissait la négation contraire, et en face de chaque doctrine, une doctrine rivale; partout des tendances contradictoires s'opposant au triomphe des directions d'ensemble. De notre temps, ces oppositions

se sont accentuées ; si ce n'est pas l'anarchie qui s'exerce dans l'art, c'est tout au moins la liberté complète, ou plutôt toutes les libertés, comme on l'a dit, les nécessaires, les inutiles et même les dangereuses.

En arrivant à la conclusion de cette étude rapide et qui aurait dû, pour admettre une conclusion motivée, s'étendre aux autres branches de l'art, pas un instant les réserves que m'imposait la vérité historique sur l'action de chaque maître n'ont diminué, je crois, l'admiration que chacun d'eux mérite d'inspirer. Il en est au moins trois qui peuvent supporter toutes les comparaisons ; dans la patrie universelle de l'art, ils rendent bon témoignage du génie français. Ce qui les a empêchés de fonder des écoles durables, c'est d'abord qu'ils étaient trop nombreux, et de cela nous ne saurions nous plaindre; aucune époque n'a été plus féconde que notre siècle en maîtres de premier rang, dignes d'exercer une action et de grouper des disciples ; aussi, à peine l'un d'eux avait-il consacré sa formule, d'autres surgissaient et dressaient drapeau contre drapeau. Qu'ils aient eu une confiance hautaine comme Ingres, une réserve dédaigneuse comme Delacroix, le résultat était le même : l'école, à peine fondée, s'écroulait, battue en brèche par une école rivale, qui recommençait une tentative vouée au même insuccès. C'est aussi qu'ils avaient à compter avec des courants d'idées plus nombreux que jamais. Les grands siècles artistiques ou littéraires avaient obéi chacun à une ou deux idées dominantes qui avaient réglé leurs cours ; aussi les maîtres d'alors pouvaient-ils exercer une action aussi prolongée que la puissance des idées servies par eux. Au XIXe siècle, au contraire, à peine une idée a-t-elle trouvé sa formule qu'une autre lui succède : aujourd'hui nous assistons à la génération spontanée des systèmes ; chaque jour voit naître et mourir le sien.

Et pourtant, de tant d'efforts, aucun n'a été perdu ; à chaque étape de sa marche vers le XXe siècle, la peinture française, en présentant notre génie national sous une forme nouvelle, réalisait des qualités qui demeuraient comme autant d'exemples et de sauvegardes pour l'avenir. Tant d'influences opposées constituaient, au total, l'école française en ce siècle et chacun lui apportait un gain nouveau, qui devenait ainsi le bien de tous. Après David et Géricault, Ingres et Delacroix, Rousseau et Millet, il n'est plus possible de peindre d'une

certaine façon sans faire de la mauvaise peinture, quelles que soient l'arrogance dans la faiblesse, ou la prétention dans l'impuissance, ou la grossièreté dans le faux. Peu importent aujourd'hui l'esthétique dont relève un tableau, l'engouement qu'il excite et la réclame qui le prône : s'il méconnaît les lois nécessaires du dessin, de la couleur ou de la lumière, il en résulte simplement un mémorable exemple de laideur, et c'est à ce titre surtout que l'exposition publique peut en être intéressante.

Aujourd'hui, disais-je, c'est la liberté qui règne, mais dans la prodigieuse variété qui est son œuvre, chacune des qualités acquises au cours du siècle persiste et survit. Notre peinture contemporaine est livrée à l'initiative individuelle, et tout classement d'écoles y est devenu impossible. Cependant nous pouvons en être fiers ; elle est ardente, féconde, riche de talent, et il est permis de dire que le génie lui-même n'y manque pas. Elle conserve le sens de l'histoire, et elle y joint celui de la vie contemporaine dans son infinie variété; elle aime la nature déserte ou peuplée par l'homme ; elle embrasse avec un même souci de vérité la vie intime et l'existence fiévreuse de la race. Certes, elle a ses infirmités, ses injustices et surtout ses engouements, quelque peu ridicules; mais, comme chaque jour suscite les siens, il en est peu qui méritent de nous affliger par une durée trop longue. Au demeurant, elle continue bien une œuvre féconde et elle prépare un avenir digne de notre passé. A bien des égards, les vingt années que nous venons de traverser sont une des périodes les plus intéressantes et les plus riches du siècle. Si, à mesure que nous avançons, au lieu des chefs d'école nous ne voyons plus que des artistes isolés, du moins est-il toujours aussi facile de constater l'existence de l'école française, et jamais, dans ce triomphe inquiétant de l'esprit personnel, elle n'attesta de manière plus nette la robuste santé du génie national.

GUSTAVE LARROUMET





Le pas d'armes du roi Jean, dessin de Régereau, pour les *Ballades*.

LES EXPOSITIONS

Les dessins pour illustrer les œuvres de Molière, Balzac, George Sand, Victor Hugo, etc. — Les œuvres de Charles Jacque.



En aucun temps on n'a autant « illustré » les livres qu'en ces dernières années. Actuellement, l'illustration est dans tout, éditions de luxe ou publications populaires : le nombre, sans cesse croissant, des prétendus bibliophiles a fait se multiplier à l'excès les premières, et se vulgariser ce qui semblait ne devoir se restreindre qu'à une élite; les ingénieuses applications pratiques de la photographie aux procédés de reproduction, en rendant les autres plus faciles et plus rapides, en ont amené l'énorme production que l'on sait et qui ne paraît pas près de se ralentir, — bien au contraire. — Ce débordement d'imagerie défie toute tentative de classification,

hors une : l'excellent y est rare, ce n'est guère que l'exception ; tout le reste va du médiocre au pire. Et comment en serait-il autrement ? Parmi tous les dessinateurs qui se sont fait une spécialité de l'illustration des livres, de combien d'entre eux pourrait-on dire qu'ils ont pénétré assez intimement l'esprit d'une œuvre littéraire pour en donner une interprétation adéquate ? Cette prétention de caractériser par leurs dessins, avec la même intensité que l'a fait l'auteur du livre, les scènes ou les personnages que celui-ci a imaginés, de prouver qu'ils en ont eu la pleine compréhension, suppose une rare culture intellectuelle, surtout si l'on songe à la parfaite sérénité avec laquelle ils abordent successivement les ouvrages les plus divers. On ne saurait dès lors s'étonner des décevantes surprises auxquelles ils nous ont accoutumés.



La Source, dessin d'Urbain Bourgeois pour *les Contemplations*.

Tout autre doit être, et digne d'un intérêt bien différent, l'entreprise de l'artiste qui s'attache à commenter par le crayon une œuvre issue de préoccupations intellectuelles de même ordre que les siennes, ou présentant une réelle affinité avec son propre tempérament. Entre autres exemples mémorables que nous fournit l'art contemporain de cette nécessaire communion d'idées, on pourrait citer les compositions de M. Jean-Paul Laurens pour les *Récits des temps mérovingiens* et celles de M. Fantin-Latour sur l'œuvre de Wagner. Sans avoir atteint toujours, il s'en faut de beaucoup, à une égale maîtrise, les dessins dont les originaux viennent d'être réunis en une exposition à la rue de Sèze, et dont le nombre total dépasse trois mille, ne lais-

sent pas de présenter un ensemble fort curieux, surtout par la diversité des talents réunis là.

Dans cette collection considérable, le principal contingent est fourni par l'illustration de l'édition « nationale » des œuvres de Victor Hugo. On sait l'importance de cette entreprise de librairie, dirigée par M. Emile Testard, véritable monument d'art typographique, où le luxe des gravures ne le cède en rien à la somptuosité du texte. Dans chaque volume, en effet, à côté de planches à l'eau-forte de plus grandes dimensions, tous les chapitres sont ornés d'une vignette formant tête de page et tirée en taille-douce dans le texte. Un grand nombre d'artistes ont été appelés à cette vaste collaboration. Nous n'oserions affirmer qu'ils aient tous rempli leur tâche avec un égal bonheur, ni



Luna, dessin de Danger pour les *Châtiments*.

que la meilleure part du succès doive revenir aux plus réputés. Si l'on voulait examiner par le détail tous ces petits cadres qui s'alignent en files serrées sur les murs, — ce qui risquerait de décourager la bonne volonté du critique le plus consciencieux et lasserait sûrement celle du lecteur le plus bénévole, — on trouverait beaucoup à reprendre et l'on n'aurait que trop de faciles occasions de constater à quelles insuffisantes ou fantaisistes interprétations se sont laissé aller les illustrateurs chargés de parler aux yeux un langage qui demeurât, autant que possible, en harmonie avec celui du poète. Aussi bien le projet était-il illusoire de tenter une illustration des poésies de Victor Hugo par des compositions réduites le plus souvent aux proportions

de simples vignettes et dont le rôle ne pouvait être que décoratif au lieu d'ambitionner la prétention de refléter le lyrisme de ses vers. Mais, il faut bien le dire, le plan de l'édition avait d'inéluctables exigences ; et c'est encore un mérite pour l'éditeur d'avoir mis à s'y conformer autant de soin que de goût, comme pour quelques dessinateurs d'avoir inventé d'agréables motifs de vignettes et d'ornements ; entre tous ceux-ci, le nom d'un décorateur de talent, M. Urbain Bourgeois, est digne d'être cité à cause de la délicatesse et l'originalité de sa manière.

Pour les romans et les œuvres de théâtre, l'illustration était moins malaisée, aussi est-ce là que le succès a été le plus complet. Le sens



Le nid, dessin de GIACOMELLI pour les *Chansons des rues et des bois.*

dramatique de M. Albert Maignan, la composition pittoresque de M. Rochegrosse, l'habileté de M. Maurice Leloir à interpréter le dix-septième siècle ont valu à la publication des dessins intéressants d'après les scènes principales de *Lucrèce Borgia*, *les Burgraves*, *Marion Delorme*. Tous les peintres d'histoire, habitués des Salons annuels, ont été mis à contribution pour illustrer la série complète des pièces de théâtre.

C'est parmi les illustrations des romans de Victor Hugo que se rencontre la part la plus remarquable, la plus précieuse, peut-on dire, de cet ensemble si divers. Elle a été fournie dans *les Misérables*, par

M. Jeanniot. Ici l'artiste a réalisé, avec un rare talent, cette pénétration intime et complète, il a atteint cette compréhension absolue de l'œuvre originale, dont l'essentielle condition nous paraît indispensable à celui qui veut en donner une exacte et valable interprétation. Toutes ses compositions, en effet, dont la série comprend plus de deux cents pièces, révèlent un égal souci de précision et de vérité dans la représentation des personnages ou des épisodes, surtout une admirable intuition de l'époque évoquée par le roman, telle que seul un contemporain doué d'une extrême justesse d'observation aurait été capable, semble-t-il, de la montrer. La physionomie, l'allure, le costume, l'expression, le « geste » des personnages, le caractère des milieux et des types, si différents de ceux de notre temps, tout cela y est merveilleusement étudié et rendu : toute cette époque, en un mot, revit dans les compositions de M. Jeanniot. Ce qui, en outre, ne contribue pas moins à la saveur et au pittoresque de ses vignettes, c'est l'habileté consommée de l'exécution, la délicatesse du dessin, exempte de toute minutie, la subtile entente des lumières en laquelle l'artiste est véritablement passé maître. Il a pleinement réalisé là les promesses du talent, très personnel, dont ses envois aux expositions annuelles des aquarellistes nous avaient maintes fois offert des gages sérieux. L'illustration des *Misérables* a tous les mérites requis pour prendre rang parmi celles dont nous avons parlé comme des chefs-d'œuvre du genre.

Si nous poursuivons, dans cette exposition, la série des romans illustrés, nous citerons : *Han d'Islande* dont M. Démarest a vigoureusement mis en relief l'accent sauvage ; *Bug-Jargal*, dramatisé à souhait par M. George Roux ; *le Dernier jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, deux épisodes émouvants et cruels, où l'art si spécial et parfois si expressif de M. Raffaëlli a rencontré un thème parfaitement approprié au réalisme et à l'accent impitoyable de sa manière ; *Notre-Dame de Paris* dont M. Luc-Olivier Merson a bien rendu l'archaïsme romantique, sans y donner pourtant, comme dans certaines de ses autres compositions, l'équivalent de ce sentiment mystique où il excelle et que, d'ailleurs, le sujet comportait moins ; les dessins des *Travailleurs de la mer*, par M. Duez que son talent de mariniste devait désigner pour un tel sujet ; les fines vignettes de M. Delort pour *l'Homme qui rit ;* les compositions de *Quatre-vingt-treize* où la

facture un peu mesquine de M. Bourgain ne s'est guère élargie et est restée visiblement inférieure au caractère épique du roman.

Dans l'ensemble de cette collection de dessins, l'illustration de l'édition « nationale » des œuvres de Victor Hugo constitue, avons-nous dit, l'apport de beaucoup le plus important. Quelques autres séries de compositions forment le complément de l'exposition organisée par M. Testard ; ce sont celles dont les gravures ornent un certain nombre de volumes qu'il a pareillement édités : le *Théâtre de Molière*, avec les scènes, lettres ornées, culs-de-lampe, encadrements, dessinés par M. Maurice Leloir qui, pour cet ouvrage, a continué le travail d'il-



Dessin de G. Jeanniot pour *les Misérables*.

lustration interrompu par la mort du peintre Leman, publication très artistique, entreprise et poursuivie dans le goût du plus pur dix-septième siècle, avec toute l'élégance décorative qui le caractérise, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir pour l'étudier en détail avec toute l'attention qu'elle mérite; — la *Chronique du règne de Charles IX*, de Prosper Mérimée, à laquelle M. Édouard Toudouze a ajouté de brillantes et pittoresques compositions ; — *les Chouans*, de Balzac, pour lesquels M. Julien Le Blant était un illustrateur tout désigné par son genre de prédilection ; — *les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, de George Sand, accompagnés de dessins exécutés par M. Adrien Moreau ; — les *Mémoires des autres*, de

M. Jules Simon, qui ont inspiré à M. Léandre quelques motifs admirablement observés, d'un genre familier et intime, plein de saveur et d'originalité.

Ce qui ressort de l'examen de toutes ces œuvres, c'est le parfait discernement que l'éditeur a mis dans le choix qu'il a fait des artistes, pour une entreprise aussi complexe, afin d'attribuer à chacun la tâche la plus conforme et la mieux appropriée à sa manière personnelle. Le succès a fréquemment secondé ses vues, et si parfois nous avons eu à signaler quelques mécomptes, ce n'est point à l'instinctive sûreté de son sens artistique qu'il les faut imputer. En toute justice, il y a là beaucoup plus à louer qu'à blâmer : si nous voulions, au demeurant, appliquer à l'ensemble de ces illustrations la classification que nous suggérait l'intarissable fatras de l'imagerie contemporaine, le bon, l'excellent même, aurait plus à réclamer, dans cette collection, que le médiocre ou le pire.

*
* *

La petite exposition de ses œuvres, que vient de faire M. Charles Jacque à la galerie Durand-Ruel, semble nous reporter à près d'un demi-siècle en arrière. Tous les qualités robustes du vieux maître se retrouvent dans cette quarantaine de toiles qui nous racontent, avec une puissance et une énergie persistantes malgré l'âge de l'artiste, l'intimité de la bergerie, du poulailler, de l'étable, de la basse-cour, la vie des troupeaux au pâturage, des chevaux à la charrue, au râtelier ou à l'abreuvoir, tous les sujets que M. Ch. Jacque a traités pendant sa longue carrière et qui ont établi sa réputation. Certains de ces tableaux, il faut bien en convenir, et plus particulièrement quelques-uns de ceux où le paysage a un rôle important, ne sont pas exempts de quelque lourdeur et font regretter que le peintre montre un attachement un peu trop obstiné aux anciennes formules. Mais, dès qu'il délaisse le plein air pour ces intérieurs rustiques où il a tant de fois trouvé le motif de vrais chefs-d'œuvre, il redevient le maître que l'on sait; ce que sa manière a eu parfois d'excessif et de brutal, s'assouplit et se tempère dans la tiède atmosphère des étables. En certaines œuvres même, elle emprunte un accent de poésie intense aux dernières clartés du crépuscule, comme dans le *Troupeau de moutons en marche*, ou bien à la vaporeuse lueur du clair de lune, comme dans

les *Chevaux à l'abreuvoir* et le *Retour du troupeau*. L'impression de sérénité et de grandeur font là de M. Ch. Jacque l'émule de Millet.

Dans ses eaux-fortes, il reste un maître incontestable, absolument hors de pair. C'est la partie la plus intéressante de l'exposition, bien qu'elle ne comprenne qu'un nombre assez restreint de pièces. Ici l'artiste est en pleine possession de ses moyens, la dextérité et la saveur de son exécution défient tout rapprochement. Et volontiers l'on regrette qu'il n'ait pas plus largement puisé dans son œuvre de graveur pour présenter à ses admirateurs un ensemble plus complet de ses planches dont quelques-unes, — *les Chanteurs*, par exemple, ou bien cette superbe série d'études qu'il publia, par un bizarre caprice de supercherie qui abusa bien des connaisseurs, sous la signature de Ribera, — auraient emprunté un attrait de plus à leur rareté.

JEAN ALBOIZE.





A PROPOS D'UN LIVRE

SUR L'ÉGYPTE (1)



Ce livre est d'un écrivain de race, d'un artiste qui versa dans l'ornière politique mais ne s'y embourba pas, heureusement, M. Gabriel Charmes, disparu trop tôt, dans le plein éclat de son talent. Après sa mort, prévue, hélas ! par ses amis et ses admirateurs, il restait de M. Gabriel Charmes un héritage littéraire qu'il eût été malheureux de laisser dispersé un peu partout, à peu près oublié, dans les journaux et les revues où personne n'eût été le découvrir. Dans ce bagage divers, intéressant, les articles politiques alternaient avec les études littéraires et artistiques. Il y avait là matière à plusieurs volumes, en réunissant ces variétés sur tant de sujets différents ; mais la plupart des articles politiques étaient démodés, les causes qui les avaient fait écrire ayant disparu ou s'étant modifiées. La politique est changeante et l'article qui aujourd'hui excite l'intérêt, soulève les passions, passera inaperçu dans quelques mois si l'on s'avise de le réimprimer. Si la politique est décevante, l'art, variant dans ses manifestations, est immuable dans ses principes ; les merveilles de la Grèce, de Rome, admirées il y a des milliers d'années, sont encore, malgré les siècles, l'objet du respect et de l'admiration des générations actuelles. De quelle conception politique pourrait-on en dire autant ? Les constitu-

(1) *L'Égypte, archéologie, histoire, littérature*, par Gabriel Charmes ; Calmann Lévy, éditeur.

tions sont éphémères, ceux qui les font et ceux qui les appliquent affirment que leur durée sera éternelle; mais, avant même qu'une génération ait disparu, l'édifice élevé avec tant de soin, s'effrite, s'écroule pour faire place à un autre non moins fragile. Ce qui survit aux nations, ce sont les manifestations de l'art. Quel intérêt aurait l'histoire de l'ancienne Égypte sans les palais gigantesques, les colosses, les sphinx, les pyramides, les obélisques qu'elle nous a laissés? L'Assyrie, dont le nom même a disparu, excite l'intérêt des lettrés et des savants depuis les découvertes de Korsabad, de ses palais ornés de taureaux à tête humaine, de cartouches où sont inscrits les exploits des souverains de Ninive. La terre qui cachait ces merveilles a livré son secret; là, des collines couvertes de végétations, d'habitations même, et que l'on supposait naturelles, ont été creusées et dans leurs flancs on a retrouvé les restes majestueux des palais d'Assur. Ces hauteurs avaient pour base, pour ossature, les immenses constructions où les successeurs de Ninus et de Sémiramis avaient établi le centre de leur puissance. Pendant que disparaissait l'œuvre que l'homme avait édifiée au prix de tant d'efforts, que la nature n'étant plus violentée reprenait ses droits, recouvrant palais et habitations particulières d'une couche de terre sur laquelle poussaient des arbres touffus, le Tigre continuait de rouler ses eaux entre ses rives désertes, il descendait du même cours rapide vers le golfe Persique où il se confondait avec la mer. Les Perses eux aussi eurent leurs monuments superbes, et c'est grâce aux ruines de Persépolis, aux découvertes faites récemment sur l'emplacement de Suze que les Achéménides comptent parmi les dynasties célèbres.

L'éditeur a parfaitement agi en éliminant du volume sur l'Égypte tout ce qui a trait à la politique, et en donnant comme sous-titre à l'ouvrage ces trois termes : *archéologie*, *histoire*, *littérature*, qui attirent et séduisent. Le premier chapitre est consacré à Mariette-Pacha, notre savant compatriote qui a tant fait pour sa gloire et celle de la France en fouillant le sol de l'Égypte, mettant au jour l'histoire des pharaons enfouie, disparue depuis des siècles et passée à l'état de légende. On ne croyait point aux récits d'Hérodote, et Manéthon avec ses dix-huit dynasties n'était pas pris au sérieux. Il fallut Champollion pour découvrir le secret des hiéroglyphes et initier le monde moderne à l'histoire du monde ancien. Mariette-Pacha, son continua-

teur illustre, a durant des années mis toute son intelligence, toutes ses forces à rechercher de nouveaux monuments, à traduire des textes, à former un musée, — le musée de Boulaq, — où sont réunies, classées toutes les œuvres trouvées non seulement en Égypte, mais en Nubie, car la civilisation égyptienne exerça son influence sur les populations de la vallée du haut Nil. Cependant ces peuples ne s'assimilèrent jamais les mœurs, la religion de leurs voisins plus civilisés du Nord. Plusieurs fois les Éthiopiens conquirent le royaume des pharaons, mais ils restèrent barbares au milieu du peuple conquis, et lorsqu'ils furent expulsés, obligés de retourner dans leur pays, il n'y emportèrent rien de la civilisation qui, pendant de nombreuses années, les avait enveloppés. Lorsque les Égyptiens à leur tour soumirent l'Éthiopie, ils ne purent lui imposer ni leur culte, ni leurs arts; l'Éthiopien d'alors était réfractaire à toute civilisation, il en est de même aujourd'hui.

On accuse, non sans raison, les peuples conquérants lorsqu'ils envahissent des pays où l'art s'est développé durant des siècles, de détruire les monuments et les œuvres d'art qu'ils renferment. Certes, les barbares ont anéanti des chefs-d'œuvre lors de la chute de l'empire romain, mais que sont leurs ravages comparés à ceux des peuples civilisés ? M. Gabriel Charmes en donne une idée par ce qui se passe en Égypte. Chaque année des bandes de touristes remontent la vallée du Nil et, malgré les protestations des gardiens, mutilent, détruisent systématiquement les merveilles retrouvées intactes et comme sortant des mains des artistes. « Si l'on veut, dit-il, conserver quelque chose des tombes de Thèbes, on doit donc se hâter de les copier et de les publier ». Qu'on vienne après cela nous parler de la brutalité des Arabes et des Turcs!

Mariette-Pacha a eu un successeur digne de lui, un Francais, M. Maspéro, dont le travail n'a pas été moins énergique, les découvertes moins précieuses. Comme son éminent devancier, M. Maspéro mit une grande intelligence, un zèle très actif à continuer les fouilles commencées, à chercher sans cesse et à découvrir souvent de nouveaux trésors archéologiques. M. Gabriel Charmes l'accompagna dans quelques-unes de ses expéditions, admirant son courage, applaudissant lorsqu'il avait fait une trouvaille précieuse. L'artiste en lui

était doublé d'un patriote : le nom de M. Maspéro, grandissant, s'imposant à l'admiration et au respect de tous, c'était la France qui avait le bénéfice de cette gloire, c'était une pierre précieuse ajoutée à sa couronne pourtant si riche déjà, et en augmentant l'éclat. Il faut lire avec quelle passion M. Gabriel Charmes raconte ses voyages, fait le dénombrement des merveilles réunies au musée de Boulaq dont il a écrit l'histoire. Tous ces détails si intéressants mettent en pleine lumière l'influence civilisatrice et pacifique de notre pays sur les bords du Nil. Pour maintenir cette influence, battue en brèche par l'Angleterre, M. Charmes demande la fondation d'une école française d'égyptologie, comme nous avons une école de Rome et une école d'Athènes. Malheureusement la majorité actuelle de nos députés ne comprend pas l'importance d'un pareil établissement, et ceux qui la comprennent ne feront rien, parce qu'ils savent que les agents électoraux qu'ils ont à caser étant d'une ignorance absolue sur tous les sujets, même les plus simples, ne pourraient occuper aucune place dans une école d'égytologie. Il faut en prendre son parti : de plus en plus la France appartient aux politiciens.

Du reste, en 1883, c'était déjà l'avis de M. Gabriel Charmes qui écrivait : « A l'heure où nous sommes, les établissements de haute culture consacrés à la science désintéressée, à l'art élevé, excitent, hélas! assez peu d'intérêt. On vise à l'utilité immédiate, au profit instantané : les mêmes hommes qui prodiguent des millions pour répandre des manuels primaires, où ils s'imaginent que tout l'édifice du passé est sapé dans ses fondements, hésitent à donner quelques milliers de francs aux grandes études historiques qui, sans dénaturer le passé, le mettent à sa vraie place, en montrent les faiblesses et les illusions, émancipent la raison humaine, développent le sens critique et préparent l'avènement de la liberté par la connaissance profonde des lois universelles du progrès. »

Sous prétexte d'amélioration, la ville du Caire disparaît pour faire place à une cité nouvelle, avec des rues droites, des maisons banales, des édifices sans goût. Heureusement il s'est trouvé des artistes pour protester contre ce vandalisme, un musée a été formé et des merveilles architecturales de la vieille capitale des Fatimites et des sultans mameloucks ont pu être conservées. On nous parle de la barbarie ottomane, vraiment il faut avoir le goût artistique d'un gâcheur de

mortier pour ressasser pareille banalité! Mais les ingénieurs, les architectes, les entrepreneurs de maçonnerie de l'Europe ont plus détruit en dix ans que les Turcs en trois siècles. Le chapitre du livre de M. Gabriel Charmes sur le Caire ancien et moderne nous fixe sur la valeur de ces accusations contre les Orientaux. « La manière de détruire des Turcs, dit Lamartine, est de ne rien améliorer (1). » C'est aussi la manière des Persans et des Arabes. Au lieu de réparer ou d'entretenir les palais qui se détruisent, ils en font construire de nouveaux : c'est ce que fait remarquer M. Gabriel Charmes à propos de Tunis où l'on voit, à côté d'une ruine immense, un palais tout flambant neuf. L'Orient est le pays des contrastes.

Pour compléter le volume sur l'Égypte, l'éditeur a placé des contes arabes modernes et une étude sur les *Contes populaires de l'Égypte ancienne*, traduits et commentés par M. Maspéro, et la *Poésie amoureuse dans l'ancienne Égypte*. « On ne se représente pas volontiers un Égyptien d'autrefois amoureux et à genoux devant sa maîtresse », dit M. Maspéro. En effet, avant les découvertes faites par l'illustre savant, personne n'aurait songé à ce côté du caractère des sujets des pharaons, et cependant ils étaient comme les générations d'aujourd'hui, amoureux, admirateurs de la femme, mettant sur le papyrus leurs sentiments, leurs impressions, les élans de leur cœur, leurs espérances. Sous ce rapport l'humanité n'a pas changé, elle a vécu d'illusions, les entretenant avec un soin pieux comme la vestale antique entretenait le feu sacré. A présent on s'avise de vouloir supprimer tout cela; ce sont des vieilleries indignes de notre époque! disent nos réformateurs soi-disant scientifiques du palais Bourbon et de l'Hôtel de Ville de Paris.

« C'est de la péninsule des Balkans que partira l'étincelle qui mettra le feu à l'Europe. » Sous des formes différentes, cette phrase est répétée depuis deux siècles. En effet, les populations et les petits États de la péninsule balkanique ont souvent été le prétexte de guerres entre les grandes puissances européennes ou quelques-unes d'entre elles et la Turquie. Cependant, malgré de formidables assauts, cette dernière a survécu à toutes les attaques; elle en est sortie démembrée, c'est vrai, mais enfin après chaque secousse qui devait la faire disparaître,

(1) *Voyage en Orient.*

elle s'est reconstituée, présentant à ceux qui espéraient se partager ses dépouilles, une force de résistance sur laquelle ils ne comptaient pas.

. Il est donc intéressant d'étudier cette force latente d'un peuple que bien des fois on a cru écrasé et qui, à la grande surprise des diplomates, s'est toujours relevé, menaçant, redoutable, imposant, dans sa défaite, le respect à ses pires ennemis. M. Gabriel Charmes a été parmi ces derniers et non des moins acharnés. Il s'est beaucoup occupé de politique ; il s'est jeté dans la mêlée, a lutté avec un grand talent et une énergie rare, pour faire prévaloir ses opinions. On retrouve dans ses livres cet instinct de combativité qu'il eut à un haut degré. Sa vie devait être courte, aussi, comme s'il devinait que ses jours étaient comptés, se prodiguait-il sans que ce surmenage intellectuel le fît verser dans le banal. Il a écrit sur la politique extérieure et coloniale de la France : *la Tunisie et la Tripolitaine*, *Une ambassade au Maroc*, *la Réforme de la marine*, l'*Avenir de la Turquie*, *les Stations d'hiver de la Méditerranée*, *Voyage en Palestine*, *Voyage en Syrie*, et dans chacun de ces ouvrages il a laissé sa marque, une marque bien personnelle, qui attire même ceux qui ne partagent pas ses idées, qui voient les hommes et interprètent les faits autrement que lui. Trop peu clerc sur la question pour parler de la marine, laissant de côté la politique qui divise et irrite, je ne m'intéresse qu'à M. Gabriel Charmes voyageur enthousiaste, artiste autant qu'homme politique, aimant la France et saisissant toutes les occasions de mettre en relief sa grandeur. Cependant, en quelques lignes, je ferai voir les erreurs de l'éminent écrivain qui, jugeant l'Orient et ses gouvernements d'une façon superficielle, a émis des jugements que je crois exagérés et annoncé des faits qui ne se sont pas réalisés et qui probablement ne se réaliseront jamais, du moins dans le sens prédit par l'auteur. Il est vrai que l'Orient est le pays des féeries, même en politique, et que ce qui un jour paraît la vérité, est le lendemain l'erreur.

Ce qui explique, du reste, que M. Gabriel Charmes n'a pas toujours vu juste, c'est qu'il a voyagé en Orient au lendemain même de la guerre de 1877-1878, où la Turquie écrasée se débattait contre tous ceux qui voulaient se partager ses dépouilles. Après les Russes, les Bulgares et les Serbes ; les Grecs, les Autrichiens, les

Anglais ; toutes les convoitises étaient dirigées vers les contrées des Balkans, c'était une lutte effroyable d'ambitions se dissimulant sous les phrases menteuses de civilisation, de progrès, de tolérance. M. Charmes qui, durant la guerre, avait défendu la Turquie, se rangea, après, du côté de ses adversaires. Il ne vit que les ruines amoncelées et ne devina pas la vigueur des ressorts qui remettraient debout le peuple qu'il croyait mort. Il fallait tout réorganiser, l'armée, la marine, l'administration civile, et le trésor était à sec pour commencer cet immense travail. Le sultan ne lui paraissait pas être l'homme capable de rétablir sur des bases solides ce qui restait de l'empire de Soliman le Magnifique; aussi, tout en rendant justice aux intentions, M. Charmes déclare que les moyens employés activaient encore la désorganisation, déjà pourtant bien profonde. Il raille les efforts faits et en démontre l'inanité. Il faut toujours se méfier de ceux qui vaticinent sur l'Orient. Dans *Une ambassade au Maroc*, M. Gabriel Charmes, entre autres prédictions, affirme que si le sultan Muley-Hassan habitait Tanger huit jours, il perdrait son trône. Or, vers la fin de 1890, ce prince s'est rendu à Tanger en grande pompe, il y est resté plusieurs semaines et a pu retourner, sans être inquiété, à Fez, sa capitale officielle. Que penser alors des écrivains dont le talent et la hauteur de vues ne sont en rien comparables au talent et à l'esprit large du brillant collaborateur des *Débats?*

Un de ces hommes politiques, M. Paul de Régla, a dans un travail très développé, la *Turquie officielle* (1), émis ses idées à lui sur ce pays. Dans la revue qu'il passe des hommes et des choses, il ne paraît pas s'être montré un observateur ayant des vues bien nettes de ce monde qu'il dit nous peindre, et les chiffres qu'il donne sur les dépenses du gouvernement, ainsi que certains détails intimes sont du pur roman. Il faut dire que M. de Régla avait déjà écrit une vie de *Jésus de Nazareth* qui n'a point eu le retentissement de l'ouvrage de M. Renan ; il a fait un Jésus à sa façon, comme il a fabriqué des Turcs d'un genre tout particulier. Quoique paraissant plusieurs années après l'ouvrage de M. Charmes, la *Turquie officielle* n'en possède ni l'attrait, ni l'envergure.

En dix ans tout a été modifié, transformé dans l'empire ottoman.

(1) Un vol., May et Motteroz, éditeurs, 1891.

La machine administrative a été réorganisée, des routes, des chemins de fer ont été créés, on a fondé des écoles, construit des mosquées, envoyé des missionnaires en Asie et en Afrique à l'instar des missions religieuses de l'Occident, et l'islamisme a repris une force nouvelle. Un Français, M. Vital-Cuinet, publie un ouvrage complet sur la Turquie, il a commencé par la *Turquie d'Asie* (1), consacrant à chacune des provinces de cette vaste contrée, une étude digne d'un Reclus. A Constantinople fonctionne une école des Beaux-Arts dont nous avons parlé ici même (2), le magnifique musée qui complète cette école est aujourd'hui terminé, et les œuvres apportées de toutes les provinces de l'empire sur les rives de la Corne-d'Or ont un logement digne d'elles. Voilà ce que n'a pas vu M. Charmes, puisque cela n'existait pas alors, et dont M. de Régla, qui a dû le voir, ne parle pas.

Le moindre écrivain voulant montrer son érudition déclare que les Orientaux sont des barbares auxquels manque le sens artistique. Pour celui qui a lu impartialement leur histoire, c'est le contraire qui est la vérité. Sans remonter à l'Inde antique, celle des princes musulmans de Delhy et des empereurs mogols ne nous montre-t-elle point une littérature merveilleuse, une poésie où sont chantés les exploits des héros, la grandeur de Dieu, la beauté et les grâces de la femme, la naïveté de l'enfant, le respect de la vieillesse? Les mosquées,les palais qui existent encore peuvent rivaliser avec ce que l'Occident a de plus beau en architecture. On peut faire les mêmes réflexions pour la Perse. La Turquie, qui tient à l'Europe par une partie de son territoire, est, sous ce rapport, moins connue que l'Inde ou l'Iran. On ignore les lois édictées par Soliman le Législateur, l'allié de François Ier, et qui fut, comme « le Père des lettres », un protecteur éclairé des écrivains et des artistes. Lorsqu'on écrit sur les souverains orientaux, les mots de despotisme, de brutalité, d'ignorance, de rapines sont généralement employés. Il est pourtant avéré qu'un despote ne peut créer, à sa volonté, un peintre, un sculpteur, un poète. Pour élever un palais, tailler dans le marbre ou la pierre des figures d'hommes ou d'animaux, employer des couleurs brillantes dans

(1) Leroux, éditeur.
(2) *Les Beaux-Arts à Constantinople* (l'*Artiste*, juin 1890).

la reproduction des arbres et des fleurs, il faut un concours d'intelligences qui ne se rencontrent que dans les civilisations avancées : le prince qui conçoit l'idée, l'architecte qui dresse les plans, les sculpteurs, peintres, décorateurs, qui complètent l'œuvre.

Après la victoire de Vienne, le roi de Pologne, maître du camp ottoman, écrivait à la reine le récit de cette lutte et donnait des détails sur les merveilles artistiques accumulées dans les tentes des Turcs, des armes principalement, des étoffes d'or et de soie... C'était la preuve matérielle de l'existence de l'art et d'une industrie avancée dans les différentes productions de la Turquie, car il faut bien admettre que toutes ces splendeurs n'étaient pas le résultat du simple caprice des pachas d'Asie et de Roumélie.

M. Gabriel Charmes a un peu donné dans ce travers. Je crois que ce qui l'avait amené à cet état d'esprit est le calme des Osmanlis. Ce calme l'exaspérait, lui fiévreux, malade, qui était pressé comme ceux que l'ange de la mort a touchés de son aile. Il aurait voulu inculquer aux Ottomans sa passion de faire vite et s'en prenait à la race gouvernante de ces lenteurs qui l'exaspéraient. Mais c'était un grand esprit ; il aura laissé de son trop court passage ici-bas une trace lumineuse.

AUGUSTE LEPAGE.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

DECAMPS

Suite (1)



Les six premiers *Sujets de chasse*, parus en 1829, chez Gihaut, sous couverture illustrée, seraient, d'après les notes de Burty, des projets ébauchés et réunis seulement après coup pour la publication. Sans pouvoir contrôler ce qu'il y a d'exact dans ce renseignement, il est manifeste que, d'une pièce à l'autre, il existe des différences de facture sensibles. La première est peut-être la meilleure de la suite, et assurément l'une des plus intéressantes de l'œuvre du maître. Très poussé en toutes ses parties, étudié, caressé, voulu en ses moindres détails, ce *Chenil* est vraiment admirable par ses qualités d'énergie contenue, de caractère surpris dans la plus stricte observation du réel. De pareilles choses, par malheur, échappent à la description, le sujet même s'y refuse. Si je le résumais ainsi d'un mot : « des chiens de chasse *chez eux* », le lecteur en comprendrait-il davantage ? Il faudrait pouvoir lui mettre le tableau sous les yeux.

(1) Voir l'*Artiste* d'octobre dernier.

L'*Escalade* et *la Chasse au furet et à blanc* sont, en revanche, les deux plus faibles pièces de la série. Sans doute on y trouverait encore, sans chercher, bien des détails charmants, tels que (à gauche, dans la *Chasse au furet*) la figure du chasseur prêt à tirer ; mais en son ensemble l'exécution n'est exempte ni de mollesse ni de lourdeur : les paysages sont traités avec une sorte de timidité ; pour tout dire, l'inspiration n'a pas son jet habituel.

En est-il de même dans le *Retour de la chasse*, ou dans la *Chasse en plaine?* c'est ce qu'il me serait certainement bien difficile de décider. Que le lecteur me le pardonne : mes jours d'enfance et de jeunesse se sont passés presque au même pays que ceux de Decamps, et quand j'arrive à ces deux pièces, il me semble toujours feuilleter mes premiers souvenirs. Cette campagne fuyant dans la perspective, plate et nue, sans autre ombrage que des touffes de buissons maigres aux tournants des chemins, c'est celle où je courais écolier ; ces hommes en vestes de velours, en grosses casquettes et en grandes guêtres, ce sont les amis de mon père et de mon grand-père. Que de fois ne les ai-je pas vu partir le matin ou revenir le soir ainsi ! Que de fois, à la fin des vacances ou aux premières sorties d'octobre, ne les ai-je pas rencontrés arpentant les guérets ou les « courtils » sous le soleil ou sous la pluie, leurs chiens derrière eux ! Sur d'autres que moi, les mêmes impressions se reproduiraient-elles ? On juge avec partialité des choses qui vous tiennent un pareil langage.

La *Chasse au loup* offre le véritable type d'une manière où Decamps s'était essayé deux fois déjà : dans le croquis de la 6e feuille de Giraldon-Bovinet, et dans le croquis principal de la rarissime feuille appartenant à M. Beurdeley. Je n'y reviens pas, m'en étant déjà suffisamment expliqué.

Les vingt pièces données à la publication des *Croquis par divers artistes* et les douze *Croquis* édités par Gihaut forment deux séries en quelque sorte parallèles quant aux dates de publication. C'est la double moisson de l'année 1830. Toutefois les feuilles des *Croquis par divers artistes* ne présentent pas une identité de facture aussi complète, il s'en faut, et c'est une raison de les faire passer les premières. On y saisit le lien qui (les *Sujets de chasse* mis à part) semble réunir les six feuilles de Giraldon-Bovinet aux douze *Croquis* de Gihaut.

Ce caractère de transition apparaît surtout clairement si l'on admet que l'ordre de la publication des *Croquis par divers artistes* a été presque arbitraire; or, j'en vois la preuve dans ce fait que nombre de pierres ont successivement porté des numéros différents, ce qui montre que Gihaut les tenait en réserve. En ce qui concerne Decamps, il devait même en avoir quelques-unes avant d'être fixé sur le titre de sa publication, car M. His de La Salle possédait du n° 56 une épreuve avant l'interruption du trait carré pour faire place aux mots : « *Croquis par divers artistes* », et avec, au contraire, cette inscription au crayon : « L'esprit de l'école françoise ». Quoi qu'il en soit, dans ce n° 56 précisément, j'aperçois, par exemple, un enfant nègre avec une longue pipe, et un chevalier du moyen âge assis, couvert de son armure, qui me rappellent absolument les enfants turcs et le Turc en buste de la 2e feuille de Giraldon-Bovinet ; de même la feuille 4, et particulièrement le beau braconnier partant pour la chasse par un temps de neige, me semble d'une inspiration sœur de celle à laquelle nous devons la 5e feuille de 1829, et ses deux paysans, l'un à cheval, l'autre à pied. En revanche, je vais avoir à signaler nombre de croquis ayant toute l'aisance et toute l'ampleur de la magistrale série de Gihaut.

On ne s'attend pas que je décrive une par une les vingt feuilles des *Croquis par divers artistes*, dont chacune contient en moyenne au moins quatre ou cinq sujets. Le lecteur et moi serions vite perdus en ce dédale. Nulle part, Decamps dont l'imagination tournait dans un cercle, en somme, assez restreint, n'a laissé plus volontiers son crayon s'en aller à la découverte.

Sujets d'Orient pour commencer : et tout d'abord, dans la feuille 4, un abreuvoir turc des plus jolis. Rien de cherché, rien d'outré ni dans les poses, ni dans le caractère des hommes ou des chevaux, ni dans l'effet, et cependant un ensemble saisissant. Dans la même feuille, une curieuse tête de prêtre smyrniote, gras et grave, une vraie physionomie de bonze à mettre en regard pour le contraste avec le profil de l'Albanais (feuille 51) si bronzé, si séché, si visiblement devenu celui d'un être de ruse et de proie. Au reste, avec son esprit positif et net, notre artiste n'était pas l'homme des illusions sentimentales sur les Hellènes. « Steinhel me racontait qu'à son retour de Grèce, Decamps traînait les Grecs dans la boue; il les appelait vo-

leurs, pillards, etc. Les dames de Paris leur avaient brodé de leurs blanches mains un drapeau avec devises et galons d'or fin; quand il arriva en Grèce, les chefs se précipitèrent en pleurant sur ce témoignage de sympathie, et voulurent à toute force s'en partager les lambeaux, mais c'était pour revendre le lendemain la broderie aux juifs, au plus juste poids (1). » N'est-ce pas une anecdote anticipée de la *Grèce contemporaine?*

Encore dans cette feuille 51, un duel : deux Albanais s'attaquant au sabre, étude brillante de mouvements et de costumes; mais je préfère (question de goût personnel, je l'avoue) le sujet si simple qui tient tout le bas de la feuille n° 40. Au milieu d'un paysage assez nu, sans grâce autre que celle des lignes, un Albanais assis sur une pierre et pinçant de la guitare en gardant ses chèvres. Toute la poésie de la Grèce actuelle me semble résumée là, avec une discrétion que Decamps ne conserve pas toujours; et le recueil de chants populaires de Fauriel n'offre rien qui en dise davantage à mon imagination. Cependant le plus beau des sujets d'Orient est celui qui occupe le milieu de la feuille n° 20. Il est aussi extrêmement simple : ce n'est qu'une jeune fille vue de dos, debout, le bras gauche appuyé sur le vase de terre où elle vient de puiser de l'eau. Élégance des lignes, lumière du coloris, pureté parfaite de la grâce, tout est là, tout se réunit pour charmer et pour séduire.

J'ai parlé déjà du plus important des sujets de chasse, celui de la feuille n° 4. Les sujets de paysans qui s'en rapprochent sont nombreux, et je n'en sépare pas les paysages proprements dits ; la vie agreste a son unité qu'il ne faut pas rompre. Parmi les paysages, le moulin à vent sur une butte (feuille n° 32) est d'une jolie exécution, et le moulin à eau (feuille n° 46) bien que tracé d'un crayon plus maigre, ne présente pas moins d'intérêt. Les qualités de l'un et de l'autre se mêlent dans les très sommaires et pourtant délicieux croquis mis en haut du n° 52. Une vive saveur distingue, dans la même feuille, le pont de bois sur lequel passe un homme à cheval. Mais voici quelque chose qui va bien au delà, par l'ampleur de l'impression, comme par la superbe aisance de la facture. C'est la charrette à quatre chevaux du n° 39. Ici encore on nous permettra d'évoquer les

(1) Notes de Burty.

souvenirs de Géricault. Son *Coal-wagon* nous donne justement un sujet presque semblable. S'y serait-on attendu? c'est le Géricault qui laisse apercevoir le travail, c'est le Decamps qui donne l'impression de nature. Et pourquoi? c'est que Géricault, en maître savant qu'il était, a voulu surtout nous montrer des chevaux en diverses attitudes. Il a varié leurs poses, contrasté leurs mouvements, fait son tableau. Il semble que Decamps se soit contenté de voir le sien, tant l'unité en est intime, instinctive. Une pareille observation pourrait être faite sur presque toutes les œuvres de Decamps, et surtout sur les plus belles. On me permettra d'insister, je vois là un des traits les plus curieux de son talent : personne n'a moins travaillé que lui, je ne dis pas sa peinture, mais son idée ; personne n'a plus naturellement synthétisé dans une sensation unique les mille détails des choses visibles. Il le faisait jusque dans l'appréciation des œuvres d'autrui : « Decamps, nous disait Chenavard, avait une façon très vive de juger la peinture. Il n'en parlait ni en artiste praticien, ni en amateur expert. Il disait, par exemple, devant un paysage : « Le ciel « est noir, les nuages sont bas; filons si ne voulons pas être « mouillés »; ou bien : « voilà une ferme où il doit y avoir de bon « lait ; il faut nous coucher à l'ombre sous ces arbres, il y fait frais « et nous y fumerons une pipe tranquilles». (1)

Parmi les paysanneries, je n'en citerai que deux : n° 32, un joueur de biniou qu'il est impossible de ne pas signaler à cause de l'importance du croquis et de son aspect flatteur; et, n° 19, la partie de cartes. Celle-ci occupe toute la feuille et comprend cinq personnages groupés autour de la table du cabaret. Il y a un garde-chasse en chapeau à cornes, et un garde-champêtre en casquette, un paysan qui joue et un autre assis comme lui, qui ne joue pas, un autre paysan encore, debout, les deux mains appuyées sur la table; en un mot, tout le personnel qui fréquente habituellement ces endroits. Rien ne dépasse la netteté d'expression avec laquelle sont rendues leurs façons d'être physiques et morales, leurs habitudes de corps et de geste, leurs situations d'esprit au moment même. La pensée du garde-chasse, vu de dos, celle du paysan penché sur la table, dont on n'aperçoit que l'oreille, sont aussi lisibles que celle du paysan qui

(1) Notes de Burty.

joue et dont la figure, vue de face, exprime toute l'anxiété de la carte à poser. Quant au spectateur assis sur un baquet, le coude sur la table, la main contre la joue, c'est la nature même, surprise en sa naïveté, comme c'est elle encore, ce garde-champêtre debout, les bras croisés sur la poitrine, méditatif, intéressé, digne pourtant ainsi qu'il convient à l'autorité en présence d'amusements au milieu desquels elle ne saurait plus se commettre.

Terminons par un mot sur les sujets caricaturaux, une des singularités des *Croquis par divers artistes*. Ce n'est pas qu'ils soient excellents ; et la chose est même à remarquer : ce crayon qui saisissait le caractère avec tant de force, était impuissant à trouver la charge. Les moins médiocres de ces grotesques sont encore ceux où est pris pour thème le plus noir ennemi du libéralisme de 1830 : le curé ; les deux têtes des n°s 36 et 50 ont au moins, à défaut d'autre, un mérite documentaire : elles représentent à merveille les haines un peu naïves et les moqueries bien démodées du moment.

La suite des douze pièces publiées en 1830 chez Gihaut est sans conteste la plus brillante de Decamps. Exécutée sur des pierres d'excellente qualité, avec une maturité de talent qui se traduit par la simplicité des moyens, d'un bout à l'autre on peut la dire sans reproche ; et si, parmi les sujets qui la composent, il s'en trouve nécessairement de plus intéressants ou de plus attrayants, aucun ne cesse d'être un modèle des plus hautes qualités du maître. Il faudrait les décrire tous et je ne le ferai pas néanmoins : on doit se borner, même en parlant des choses les plus belles et, en leur genre, les plus achevées.

Six feuilles contiennent un certain nombre de croquis capricieusement dispersés, mais toujours, sur la même feuille, conçus à peu près dans le même ordre d'idées. Parmi ces croquis, voici ceux que je désigne spécialement à l'attention :

N° 1. Les deux bûcherons tirant sur une corde pour faire choir un arbre, et le ramasseur de fagots revenant du bois, par un temps de neige : deux morceaux de la plus brillante facture.

N° 5. Le cheval noir, chargé de bûches, attendant à la lisière d'un bois son maître qui dort, la tête posée sur un tronc d'arbre. Le crayon, si gras et si libre dans les sommaires indications du paysage, devient précis jusqu'à l'accuité dans le modelé de la bête alerte, endurcie et maigre.

N° 6. Comment choisir entre ces trois sujets d'un charme égal et d'une égale valeur : le charretier buvant dans le creux de sa main au bord d'une mare, tandis que ses chevaux et sa charrette l'attendent à quelques pas de là ; l'autre charretier, assis sur un tertre, son chien noir auprès de lui ; la petite ferme isolée au milieu des champs ? cette feuille est la plus absolument belle des six à plusieurs croquis.

N° 7. Bords de rivière et scènes de pêche. Le pêcheur à la ligne assis au pied d'un saule, vaut n'importe lequel des chasseurs que nous connaissons ; et je n'en fais pas d'autre éloge.

N° 8. Un bel âne chargé de paniers ; un très gracieux paysage avec moulin à vent.

N° 11. La charrette des marchands d'herbes : elle, la marchande, peut-être un peu exagérée de type et de pose, bien que Decamps l'ait certainement empruntée à ses souvenirs du Midi ; lui, son homme, étonnant de vérité typique en son effort pour tirer la roue des trous du pavé et démarrer la lourde charge.

Il va sans dire que les sujets à pleine page sont plus intéressants encore, plus poussés, plus voulus.

N° 2. Une famille de mendiants : le père, la mère, les deux mioches dont le plus grand se pend au cordon d'une sonnette ; tous plus nature les uns que les autres, en leurs expressions diverses. Le père, à lui seul, serait impayable, ses deux mains croisées sur le bord de son bâton de pèlerin, son sac de toile au flanc, sa figure abrutie, sournoise, doucereuse, prête aux événements, attendant l'effet du coup de sonnette.

N° 3. Le montreur de singes et de chiens savants : la place du pays ; un pauvre petit roquet en habit de général, le sabre de bois à la ceinture, se repose de sa gloire, retombé sur ses quatre pattes ; un autre chien, en hussard, est dans les bras du fils de l'impresario qui l'emporte ; à quelques pas, sur le dos de l'âne, un singe élève à deux mains un vieux chapeau pour attirer les sous ; foule faisant cercle autour, et fond de maisons. Rien de blond et de savoureux comme ces seconds plans, seulement indiqués ; rien d'amusant comme ces acteurs divers de la foire.

N° 4. Une ferme près d'Agen, paysage. Decamps en fit plus tard un tableau, avec quelques variantes légères : mais ce tableau que je n'ai

point vu, est, paraît-il, d'un effet général un peu doré (1). Au contraire, l'estampe est de la couleur la plus franche, malgré l'extrême énergie de l'effet.

N° 9. La marchande d'herbes. Cette pièce vaut surtout par le gras de l'exécution. Il semble qu'on y sente le plaisir qu'a dû éprouver l'artiste à promener son crayon sur la pierre en la dessinant. Mais, sous son chapeau en forme de champignon des bois, sous ses fichus qui ne laissent voir que le bout de son nez et le bout de son menton, aussi pointus l'un que l'autre, la vieille bonne femme, si pittoresque qu'elle puisse être, manque un peu des intimes qualités que nous allons trouver dans les deux pièces suivantes.

N° 10. Tiennette. Trois fois Decamps a repris, dans ses lithographies, le profil de son amie; mais, dans les feuilles 20 et 36 des *Croquis par divers artistes*, il ne nous l'avait donnée qu'en buste : ici c'est toute sa personne qu'il a retracée pour nous, telle qu'il la voyait alors de ses yeux jeunes et séduits. Image exquise, et qui, dans l'œuvre, en somme peu souriant, de l'auteur des *Cimbres*, met en passant comme une page de Mürger. Au milieu des champs, non loin du peintre qu'on aperçoit à son chevalet, faisant une étude d'après nature, la jeune femme est assise sur un pliant, au pied d'un arbre. Son frais costume pourrait être pris pour modèle d'une toilette « simple et de bon goût » en ces poétiques années. Robe claire de toile à losanges, manches bouffantes « à gigot », guimpe blanche à collerette plissée, tablier noir montant. Fait-elle une broderie ou une reprise ? Je laisse au lecteur le soin d'en décider, car ce n'est point une duchesse que Tiennette, et la petite moue de sa lèvre trahit l'attention de l'ouvrière au point qu'elle noue.

N° 12. Le chef-d'œuvre de la suite, et si mon sentiment faisait loi, le chef-d'œuvre de Decamps en lithographie. Qu'est-ce pourtant ? jamais sujet ne fut moins ambitieux ; ceci et rien de plus : un chasseur qui a tué un renard, et qui revient sous bois, accompagné de son chien. Mais on sait à quel point la chasse fut chez Decamps une passion. A peine en âge de tenir un fusil, à Thorigny, chez son oncle Jérôme, il partait déjà le matin pour ne revenir que le soir, et c'est de là que datent peut-être ses plus vives impressions de chasse. Un

(1) Notes de Burty.

peu plus tard, au moment de s'embarquer pour l'Orient, écoutez-le lui-même : « Je suis allé quelquefois chasser dans les environs. Mais toujours sans succès ; n'ayant pas de chiens, le gibier était introuvable dans les montagnes. Cependant, étant allé passer quelques jours aux îles d'Hyères, avec un jeune homme de famille qui logeait dans le même hôtel, nous vîmes quelques perdrix qui partaient à des distances énormes, et traversaient d'un seul vol des rochers, des précipices, des landes remplies de ronces, que nous aurions mis trois ou quatre heures à parcourir. Il se trouve aussi quelques lapins, mais, n'ayant pas de chiens, nous n'en vîmes aucun. Nous tirâmes cependant une douzaine environ d'alouettes énormes et quelques bécassines. Je tirai à plus de cinquante toises en l'air un canard dont les plumes furent poussées par le vent, et, à une distance considérable, nous courrions après ces plumes à travers les marais comme si c'eût été le canard lui-même. Nous en prîmes quelques-unes comme témoignages, car nous étions honteux de rentrer les mains vides. Nous fîmes, bavardant, maints tours d'adresse, car, nous étant mis à tirer de petits oiseaux à la volée, je fus fort satisfait d'en tuer plus que mon compagnon qui tirait fort bien, du reste, et paraissait s'être souvent exercé à en tirer. Nous aperçûmes aussi un grand nombre d'oies sauvages et des troupes innombrables d'alouettes de rivière, mais sans jamais pouvoir les approcher. Dans les petits oiseaux, nous en tirâmes trois dont les espèces différentes nous sont inconnues. J'avais démonté un goëland fort gros, à Marseille ; mais ayant sans cesse nagé et plongé sous le vent, nous ne pûmes jamais le joindre. Ce bétail-là est d'une astuce dont je ne le croyais pas susceptible. Mais c'est assez t'entretenir de ces fadaises qni ne t'intéressent guère (1). »

Ainsi comprise (et Decamps ne la comprit jamais autrement) la chasse ressemble aussi peu à la noble vénerie ancienne, qu'aux exploits en champs clos et repeuplés où se plaisent aujourd'hui nos gens du palais et de la finance. C'est la vraie chasse, celle du petit bourgeois de canton, qui se lève à l'aube et même avant, prend un morceau de pain dans son carnier, siffle son chien et part sans consulter le beau temps ni la pluie ; celle du paysan et du braconnier qui con-

(1) Lettres à Alphonse David, artiste peintre, 18 janvier 1828. (Papiers de Burty.)

naissent toutes les passes du gibier, se moquent du garde et risqueraient au besoin leur vie pour une caille. Aussi voyez quelle intensité d'image sous le crayon du maître, quelle profondeur d'impression, quel accord unique de tous les éléments du tableau : le bois et le sol humide du sous-bois, l'effet des troncs s'enchevêtrant dans la perspective, celui des feuillages et de la mouvante clarté qui les traverse; l'homme, son vêtement fait à son corps et moulé sur ses membres par l'usage, son pas, le chien qui suit la tête dans les jambes du chasseur, sentant la journée finie... Si jamais le talent de Decamps s'est approché du génie, il me semble que c'est là, dans cet inoubliable croquis.

Et cependant de bons juges préfèrent les deux pièces publiées à peu près en même temps pour faire suite aux *Six croquis de chasse* de 1829. Ce sont elles qui ont les honneurs de l'exposition dans la petite salle du cabinet des Estampes. Il n'est que juste de convenir que nulles ne représentent plus pleinement les caractères habituels, je ne dis pas du crayon, mais du pinceau de Decamps ; nulles ne donnent une idée plus saisissante de sa couleur, avec ses défauts peut-être de chaleur exagérée et de ragoût artificiel, avec ses qualités puissantes d'unité, d'originalité et d'effet.

L'idée du *n*° 7 est des plus gracieuses : deux enfants, curieux comme ils le sont tous, ont voulu aller voir jusque chez elle la chienne et ses petits chiens. Ils se sont glissés aux environs de la niche, qui est située dans un de ces endroits compliqués, hangar ou vinée rustique, comme Decamps les aime tant et les représente si bien. Mais la chienne n'entend pas plaisanterie quand il s'agit de sa nichée. Elle s'est levée, elle est sortie aux trois quarts de sa cabane, elle montre les dents à l'ennemi en grognant, et les deux petits enfants ont bien peur : le petit garçon qui est en chemise se colle tout tremblant contre le mur sans regarder, la petite fille se serre contre lui et elle voudrait bien passer derrière, mais il n'y a pas de place. Cependant un des « chiots » a mis ses deux pattes sur le rebord de la niche et avance sa bonne tête étourdie pour voir ce qui se passe. Il ne craint rien, lui ; il sait que sa mère est là qui le défend. Le dessin du tout est du plus large style de Decamps : l'exécution, quoique un peu chargée, laisse voir encore des endroits délicieusement venus, comme le groupe des deux enfants et le mur der-

rière eux ; l'effet d'ensemble est ménagé et complet comme celui d'un tableau.

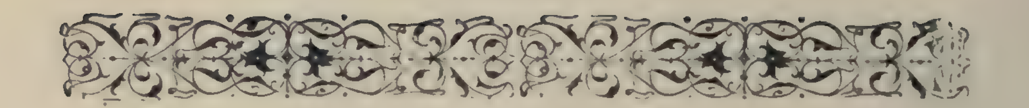
Je m'étendrai moins sur le *n° 8*. Il est pour faire pendant au *Chenil*, décrit précédemment, et la comparaison des deux pièces ne manque pas d'intérêt. A un an de distance, le goût de Decamps s'est élargi. L'individu le frappe moins ; la race et ses caractères fondamentaux, qu'il comprend plus à fond, l'occupent davantage ; dans la composition, comme dans l'effet, il veut aussi plus d'unité, plus de concentration, partant plus de sacrifices. Mais, je l'ai dit déjà, cette maturité, logique développement du talent, ne vient qu'au prix d'autres qualités dont la séduction n'était pas moindre : la naïveté du faire, la fraîcheur de l'idée, le travail actuel et visible de l'esprit, et c'est pourquoi le premier *Chenil* reste encore, à mes yeux, le préféré.

On réunit communément aux deux *n°s 7 et 8* des *Sujets de chasse*, les deux *Sujets d'Orient*, de style tout semblable, qui devaient faire partie d'un album de sujets du même genre et ne parurent que l'année suivante, probablement quand Gihaut eut désespéré d'en obtenir d'autres de Decamps.

L'un nous montre une halte de caravane aux abords d'une ville, ou plutôt un énorme chameau de profil, chargé, entravé et attaché à un piquet. L'autre, beaucoup plus agréable, représente un kiosque turc au bout d'une sorte de parc dont le mur d'enceinte se mire dans l'eau stagnante d'une mare. Quelques personnages, et notamment un groupe d'enfants jouant à la charrette, au premier plan, animent ce joli paysage dont l'unique défaut est peut-être son exécution trop soignée et son trop sage arrangement.

(*A suivre.*) GERMAIN HÉDIARD.





UNE HISTOIRE

DE

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS [1]



UL n'était à la fois mieux informé et plus autorisé que le comte Henri Delaborde pour se faire l'historien de l'Académie des Beaux-Arts. On sait le tact scrupuleux, l'extrême correction, la parfaite dignité que l'éminent Secrétaire perpétuel apporte dans la haute fonction qu'il exerce depuis de longues années déjà, et avec quel louable respect des traditions il s'entend à maintenir les prérogatives et le prestige de la Compagnie dont il est le représentant officiel vis-à-vis des pouvoirs publics. On n'apprécie pas moins la judicieuse compétence en matière d'art dont témoignent ses travaux biographiques et critiques, justement réputés. A ce propos, il est à peine besoin de rappeler encore la série de ses *Notices* sur divers artistes ayant appartenu à l'Académie : par la belle ordonnance et l'élégante précision de la forme, jointes à l'érudition la plus sûre et à l'étude la plus substantielle, elles resteront comme des modèles du genre.

Les mêmes qualités distinguent le nouvel ouvrage dans lequel le comte Delaborde a raconté les origines, les transformations, les vicissitudes même, et aussi les gloires de l'Académie des Beaux-Arts. Tel que l'auteur l'a conçu, le plan du livre ne comprend, à proprement parler, que la période qui, de nos jours, remonte à près d'un

(1) L'*Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, par le comte Henri Delaborde, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts (Paris, librairie Plon, 1891).

siècle, à la fondation de l'Institut de France par la Convention (25 octobre 1795). De l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, disparue avec l'ancien régime, il se borne à retracer l'histoire à grands traits, pour en faire l'introduction logique de l'ouvrage. On y trouve les plus curieux renseignements sur les tentatives faites pendant la Révolution pour remplacer l'ancienne Académie par de nouvelles sociétés, — dont le recrutement exigeait par-dessus tout, des membres appelés à en faire partie, le plus pur civisme et le patriotisme le plus éprouvé, dans le sens attribué alors à ces expressions révolutionnaires, et dont la « Commune des arts » fut le premier et l'un des multiples avatars, — et, en particulier sur le rôle, peu recommandable, joué par le peintre David dès les débuts de l'ère nouvelle, et qui n'avait jamais été défini avec une égale précision :

Ce fut à qui, pour échapper désormais au joug académique, se rangerait avec le plus d'empressement sous le pouvoir dictatorial de David et applaudirait avec le plus de frénésie à toutes les diatribes saugrenues ou cruelles, à tous les réquisitoires, aussi violents dans les intentions que dans les termes, formulés par un homme qui n'en voulait tant à l'Académie que parce qu'il entendait bien être une académie à lui seul.

Le rôle de David est véritablement odieux dans toute la période comprise entre le moment où il a commencé de prêcher la révolte contre la compagnie dont il avait, peu d'années auparavant (1783), sollicité et obtenu les suffrages, et celui où, à force de dénonciations et d'invectives, il a réussi à en faire décréter le suppression. Artiste supérieur par le talent, mais, au point de vue du caractère, un des moins honorables assurément, le peintre des *Horaces*, tant que dure cette période révolutionnaire, ne recule devant aucun moyen coupable, devant aucun outrage en actes ou en paroles, pour satisfaire ses rancunes personnelles et pour assurer sa domination. Un jour, à un appel presque suppliant que lui ont adressé ses confrères, il répond par ce laconique billet : « Je fus *autrefois* de l'Académie », bien qu'en fait il lui appartienne encore et que l'animosité seule, non une démission formelle, l'en ait jusque-là séparé. Un autre jour, il dicte et fait déposer par les artistes « indépendants » qu'il tient en réalité sous sa dépendance, une pétition à l'Assemblée nationale déclarant sans plus de façon que l'Académie « ne peut subsister avec la liberté ». Enfin, quand David en est venu à siéger lui-même parmi les législateurs, quand son titre de député de Paris lui a permis de passer de la théorie à l'action et des menaces à l'attaque directe, la tribune de la Convention retentit par sa voix d'accusations furieuses contre les personnes ou de lamentations emphatiques sur l'état présent des choses...

Jusqu'à présent l'aveugle esprit de parti qui rabaissa le grand artiste au rôle d'un haineux sectaire, n'avait jamais été mis en lumière

avec une aussi exacte impartialité, basée sur les documents les plus circonstanciés. Rien n'est plus instructif pour l'histoire et moins édifiant pour la dignité de l'artiste, que cette tyrannique et néfaste influence exercée par David jusqu'au jour où fut fondé l'Institut et où, en acceptant d'en faire partie, il renia, sans difficulté apparente, tout son passé politique.

Quelle pensée guida ceux qui en conçurent le projet ?

En décrétant l'établissement de l'Institut de France, la Convention nationale renouait, dans une certaine mesure, la chaîne interrompue dans nos traditions. Elle s'inspirait des exemples du passé pour restaurer, dans le triple domaine des sciences, des lettres et des arts, le crédit des plus expérimentés et les privilèges des plus dignes. Après les tristes épreuves qui venaient d'être faites d'un régime institué en haine des anciennes académies, elle empruntait à ces académies même, à ces compagnies qu'elle avait naguère condamnées, quelque chose de leurs conditions essentielles et de l'organisation particulière à chacune d'elles. Mais ce qui lui appartenait en propre, ce qu'il y avait d'entièrement nouveau dans la conception de son œuvre, c'était l'idée, la grande et belle idée de réunir en un seul faisceau des forces qui jusqu'alors s'étaient exercées séparément ; de les employer au même titre, de les diriger vers le même but, et par là de montrer que toutes les productions de l'esprit humain se tiennent, comme tous les progrès qui en résultent ou tous les succès qu'elles procurent sont solidaires les uns des autres. Voilà ce qui donne à l'acte législatif du 25 octobre 1795 sa signification caractéristique et sa haute originalité ; voilà ce qui assure la gratitude de tous aux promoteurs de cette noble mesure, quelques réserves qu'autorisent d'ailleurs les souvenirs de l'époque où elle était prise, et les souvenirs plus terribles encore des années qui avaient précédé.

Malgré les fréquents changements apportés dans l'organisation de l'Institut par les divers régimes politiques qu'a successivement connus notre pays, et spécialement dans l'organisation de l'Académie des Beaux-Arts, la doctrine qui en a inspiré la fondation n'a pas cessé d'en demeurer la tradition essentielle. Ses attributions ont pu varier, ses règlements ont pu être transformés, la législation qui la régit souvent révisée au gré des fluctuations politiques qui se sont produites en France durant près d'un siècle, la grande pensée à laquelle obéit la Convention en cette circonstance mémorable, garde encore une puissante et persistante raison d'être dans ce qu'ont de noble et d'élevé les préoccupations qui dominent l'époque contemporaine. Sur la mission de l'Académie des Beaux-Arts comme de l'Institut tout entier, — car l'histoire de l'une ne saurait être isolée complètement de

celle de l'autre, — l'ouvrage du comte Delaborde est pleinement instructif et d'une haute signification. On y trouve aussi, sur les artistes les plus marquants qui se sont succédé à l'Académie, autant de sujets d'études dans lesquelles, au cours de son récit, l'auteur définit la portée de leur œuvre avec sa précision et sa clarté habituelles. Au surplus, ce n'est pas un de ses moindres mérites d'avoir présenté aussi exactement qu'il l'a fait les phases successives de cette histoire, sans qu'une préoccupation méthodique trop manifeste nuise à sa remarquable tenue, sans que l'abondance des informations ôte rien à son caractère essentiellement littéraire. On ne saurait ici, même en procédant par simple nomenclature, énumérer les faits décisifs qui y sont relatés, dont les conséquences ont pu diversement intéresser les privilèges de l'Académie, encore moins envisager les questions très complexes que l'historien a traitées avec sa compétence exceptionnelle en pareille matière. Nous mentionnerons pourtant, — entre autres sujets qui sont abordés et approfondis dans des aperçus définitifs, exempts tantôt des erreurs, tantôt des exagérations ou des préjugés dont ils sont l'occasion sans cesse renouvelée pour la plupart de ceux qui prétendent en connaître, — les pages relatives à l'organisation de l'école des Beaux-Arts et à la part exacte d'intervention qui appartient à l'Académie dans la discipline artistique de cet établissement; celles qui contiennent une magistrale étude sur le mouvement romantique et les maîtres qui y furent mêlés comme partisans ou comme adversaires; le récit et l'appréciation des fâcheuses circonstances qu'amena le décret de 1863, l'atteinte la plus grave et la moins justifiée que le pouvoir ait portée aux prérogatives les moins contestables de l'Académie, celles qui touchaient à la direction et au jugement des concours pour les prix de Rome, et qui ne lui furent restituées qu'en 1871.

En résumé, c'est un devoir que de signaler ce livre à quiconque peut souhaiter d'être utilement renseigné sur les idées et les événements dont l'histoire, peut-on dire, est l'histoire même de l'art français depuis un siècle. A défaut d'une analyse plus complète de cet ouvrage, nous remplissons ce devoir en constatant hautement sa valeur et son importance.

Pourtant un fait appartenant à l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts, parmi bien d'autres dignes d'être cités, sollicite encore notre

préférence, et nous en empruntons le récit même au comte Delaborde :

Lorsque, après les désastres de la guerre entreprise au mois de juillet 1870, le gouvernement impérial eut été renversé et la République proclamée au commencement de septembre, Paris, menacé d'un siège, se préparait à le subir avec une résignation courageuse qui ne devait pas, d'ailleurs, se démentir pendant toute la durée de l'épreuve. L'Institut de France, pour sa part, loin de songer alors à interrompre ou à ralentir ses travaux, tint à honneur, dès les premiers jours, de les associer aux efforts tentés pour la défense de la cause nationale, prouvant ainsi une fois de plus que le dévouement à la science ou à l'art peut être, et est en effet, une des formes du patriotisme.

Le 18 septembre 1870, c'est-à-dire quelques heures après celle où nos murs venaient d'être complètement investis, les cinq Académies dont l'Institut se compose se réunissaient en assemblée générale pour s'occuper, au milieu de toutes les douleurs de la patrie, des intérêts qu'elles ont la mission spéciale de surveiller ou de soutenir. Au lendemain du bombardement de Strasbourg et à la veille peut-être du bombardement de Paris, c'était certes un spectacle ayant sa grandeur que celui de cette assemblée dont les membres résignés d'avance aux événements, ne consentaient pourtant à y compromettre que leurs personnes. Représentants de tous les travaux de la paix, ils acceptaient, en face de la guerre, l'éventualité des périls pour eux-mêmes, mais ils repoussaient avec l'ardeur d'un patriotisme indigné les menaces dirigées contre les monuments de l'art français, de nos conquêtes scientifiques, de notre histoire. Que dis-je ? en s'efforçant de préserver ces richesses nationales, ils entendaient aussi défendre la propriété de tous les peuples, et, — pour emprunter les termes mêmes de la protestation votée ce jour-là par les cent trente-un membres présents, — mettre sous la sauvegarde du droit des gens « les chefs-d'œuvre de tout genre, produits de tous les temps et de toutes les contrées, que Paris renferme dans ses musées, ses bibliothèques, ses palais, ses églises ». Et les signataires de la protestation ajoutaient : « Nous répugnons à imputer aux armées de l'Allemagne la pensée de soumettre les monuments dont la capitale de la France est remplie aux chances d'un bombardement destructeur. Si néanmoins cette pensée a été conçue, si elle doit se réaliser, nous, membres de l'Institut de France, au nom des lettres, des sciences et des arts, nous la signalons à la justice de l'histoire ; nous la livrons par avance à la réprobation vengeresse de la postérité. »

Avant de fermer le volume et de le ranger en bonne place parmi ceux fréquemment consultés, nous avons tenu à transcrire ici cette page qui consacre éloquemment le souvenir de l'un des actes qui honorent le plus l'Académie des Beaux-Arts et, avec elle, l'Institut tout entier.

J. A.



CHRONIQUE



La discussion du budget des Beaux-Arts, à la Chambre des députés, s'est ouverte par un discours de M. Dujardin-Beaumetz, qui a tout d'abord déclaré que ce budget n'est pas le budget de l'art, mais du « fonctionnarisme » de l'art. A quoi sert, demande l'orateur, une direction des Beaux-Arts? L'État étant impuissant à créer un « mouvement d'art », ne doit pas faire un art officiel. M. Dujardin-Beaumetz souhaite aussi la suppression « radicale » des inspecteurs des Beaux-Arts dont les tendances personnelles s'affirment dans les achats du Salon et dans les commandes, et auxquels il conteste l'autorité suffisante pour juger les œuvres de nos grands artistes. Comme modèle d'organisation des Beaux-Arts, il offre à l'État l'exemple de la ville de Paris : là, un simple bureau et des commissions d'acquisition, dont les décisions sont approuvées ou rejetées par le Conseil municipal. L'orateur demande que les crédits laissés libres par la suppression du « fonctionnarisme » actuel, soient affectés aux écoles d'art décoratif. L'organisation de l'école des Beaux-Arts provoque aussi ses critiques; on y a créé trop de cours, inutiles à son avis, « la jeunesse préférant aller au Louvre et regarder la nature que de les suivre ». Il signale encore des lacunes dans les collections du Luxembourg, et demande qu'un système tout différent soit adopté pour les achats et les commandes qui alimentent les musées. En résumé, il n'est guère de chapitre du budget qui échappe à ses critiques. Il conclut en appelant l'attention du ministre sur la nécessité de mieux répartir, à l'avenir, des crédits à peine suffisants, et de consacrer exclusivement à l'art le budget qui lui appartient.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a répondu que la part faite aux fonctionnaires proprement dits dans le budget des Beaux-Arts est relativement assez modeste par rapport au crédit total : le budget

des Beaux-Arts est bien aux artistes. Quant aux inspecteurs des Beaux-Arts, M. Bourgeois démontre que leur emploi n'est pas un rouage inutile et qu'il en est parmi eux qui comptent parmi les critiques les plus respectés et les plus éminents; d'ailleurs, dès l'année dernière, il en a réduit le nombre. Comparer l'organisation des services des Beaux-Arts avec celle du bureau d'art de la ville de Paris, c'est oublier que les services de l'État comprennent les musées, les manufactures nationales et les théâtres, qui n'existent pas corrélativement dans les services de la ville. Et le ministre a ajouté :

Je poursuis toujours la même idée dans les observations de M. Dujardin-Beaumetz, à savoir que les fonctionnaires occupent une place relativement trop importante dans notre organisation. Il a dit, à propos de la situation de l'école des Beaux-Arts, que cette situation n'avait pas changé, que cette école ne rend pas plus de services à l'État que par le passé, et que cependant les crédits qui lui sont affectés ont augmenté, qu'on y a multiplié les cours. Mais si le nombre des cours a augmenté, c'est parce qu'on est entré de plus en plus dans cette idée que l'enseignement de l'art ne devait pas consister purement et simplement dans l'enseignement de la peinture ou de la sculpture; on a pensé qu'il n'y avait d'éducation artistique véritablement complète qu'à la condition qu'à côté de cet enseignement particulier, il y en ait un plus général, comprenant l'archéologie, l'esthétique, l'histoire de l'art, l'histoire générale, etc., destiné à former l'esprit de l'artiste, si nous voulons avoir de véritables artistes, c'est-à-dire des hommes dont le cerveau pense et dont le talent domine l'œuvre. *(Très bien! très bien!)* Voilà comment et pourquoi le crédit a été augmenté; il est plus utile, et rend bien plus de services que le crédit restreint d'autrefois.

M. Dujardin-Beaumetz a dit que l'école avait un conseil de perfectionnement qui n'était composé que de ses fonctionnaires. C'est une erreur, mon cher collègue; je relisais tout à l'heure la liste des membres du conseil de perfectionnement de l'école des Beaux-Arts, et parmi eux j'en trouvais un certain nombre qui sont professeurs de l'école. Sans doute être professeur de l'école c'est être fonctionnaire, mais est-ce que leur fonction les fait déchoir du titre d'artiste? Et, si vous vous appelez Lenepveu, Guillaume, Gerôme, Chaplain, avez-vous donc perdu votre qualité d'artiste parce qu'en même temps vous êtes chargé de l'enseignement? Et d'ailleurs, en dehors de ces messieurs qui sont professeurs et artistes, nous avons dans le conseil de perfectionnement de l'école des Beaux-Arts quatorze membres qui ne sont pas professeurs et qui représentent précisément l'art indépendant, extérieur à l'école, et, permettez-moi de le dire, à peu près toutes les écoles d'art, toutes les opinions, toutes les doctrines. Le conseil de perfectionnement de l'école réunit donc toutes les garanties nécessaires pour bien représenter la pensée artistique de la France elle-même.....

Et puisque vous insistez sur cet esprit qui doit dominer l'administration des Beaux-Arts et que vous formuliez l'ensemble de vos critiques dans ces mots : « Il ne doit pas y avoir de direction des Beaux-Arts », je vous réponds : Nous sommes d'accord avec vous en ce sens qu'il ne saurait y avoir pas plus de direction des Beaux-Arts français que de direction de l'esprit français. Le mot « direction des Beaux-Arts » n'a jamais voulu dire que nous eussions la prétention de diriger les artistes eux-mêmes. Nous dirigeons des services publics utiles aux artistes; mais nous n'avons jamais eu la prétention de diriger les artistes eux-mêmes. *(Très bien! très bien!)* Je veux insister sur ce point, car il est important. Tous les ans, à cette tribune, cette même inquiétude trouve ici de l'écho. Il semble que l'État veuille mettre la main sur l'art français, que les services sur lesquels vous votez des crédits aient la prétention d'être des services représentant une école, représentant un système artistique, ce que M. Dujardin-Beaumetz appelait tout à l'heure l'art officiel.

Eh bien ! nous ne pensons pas le moins du monde qu'il y ait un art officiel, et nous ne voulons pas qu'il en ait un, je l'affirme de la façon la plus nette. Nous comprenons le

rôle de l'État en matière d'art de la façon suivante : j'invoque ici un souvenir personnel à l'honorable rapporteur du budget, et je rappelle que, lorsqu'il était à la place que j'occupe aujourd'hui, il a lui-même défini de la manière suivante les trois services d'art de l'État : la conservation des richesses nationales, l'enseignement de l'art, et l'encouragement à la production artistique.....

Nous pensons que l'État, en matière d'art, a un rôle d'enseignement et d'encouragement; mais nous pensons aussi que, dans l'enseignement, dans l'encouragement à la production, l'État doit s'interdire absolument tout parti pris, tout ce qui pourrait le faire considérer comme ayant une doctrine officielle, dont il entendrait trouver autour de lui, dans les œuvres d'art qu'il commande, la pâle représentation.

Je ne connais pas d'art officiel, pas plus un art républicain, comme vous l'avez très bien dit, qu'un art portant un autre nom. Il n'y a qu'un art, qui est l' « art ». C'est celui-là que nous servons. *(Très bien! très bien!)*

Nous estimons d'ailleurs qu'en travaillant énergiquement dans cette voie, le Gouvernement fait une œuvre absolument utile, non seulement au point de vue artistique proprement dit, mais encore, en général, une œuvre utile au point de vue intellectuel et moral. L'art a une vertu sociale, cela est parfaitement certain. Ce sont ses œuvres qui éveillent les émotions, ennoblissent l'esprit, inspirent les grands sentiments, et les sentiments élevés sont bien près des sentiments généreux et des nobles actions. Un art comme celui-là est véritablement un des objets de l'enseignement public. C'en est la partie la plus belle et la plus pure. C'est en nous inspirant de cette pensée que nous continuerons à répartir les crédits que vous voudrez bien nous accorder vous-mêmes. *(Applaudissements)*.

M. Gauthier (de Clagny) a demandé quelques explications sur la situation de la manufacture nationale de Sèvres et du musée de Versailles. Pour la première, il a dit qu'il y avait urgence à procéder à sa réorganisation. Au sujet du second, il a signalé l'insuffisance du service de surveillance et rappelé les déprédations qui y ont été commises, les dégradations qu'on y constate souvent à cause d'un personnel trop restreint de gardiens. Il y a peu de temps, en outre, dans un des salons de la Du Barry, « on ne se contentait plus de faire bouillir le café du roi comme au temps de la favorite, mais on y faisait la cuisine ». Il faut faire le nécessaire pour protéger le palais contre un tel danger d'incendie.

M. Antonin Proust, rapporteur, a répondu à ces observations, d'abord en rappelant que le conseil supérieur des Beaux-Arts poursuivait activement la réorganisation de la manufacture de Sèvres, que cette commission venait de remettre son rapport au ministre, et qu'une décision allait intervenir conformément à ses conclusions. En ce qui concerne le palais de Versailles, au sujet des critiques faites par M. Gauthier (de Clagny) sur la présence d'échafaudages qui encombrent une partie de la façade et sur l'état de délabrement des monuments du parc et des édifices de Trianon, c'est à l'administration des Bâtiments civils et non à celle des Beaux-Arts qu'elles doivent s'adresser.

Sur certaines observations présentées par M. Goirand à propos des travaux exécutés par les architectes chargés eux-mêmes de contrôler ces travaux, notamment dans le service des monuments historiques, un échange d'explications a eu lieu. De celles fournies par M. Bourgeois, il résulte qu'une fois devenus membres de la commission des monuments histori-

ques, et appelés à faire partie de l'inspection, les architectes ne reçoivent pas de nouvelles commandes et se bornent à achever les travaux qui leur avaient été confiés avant leur nomination. Ç'a été une occasion pour M. Emile Trélat de venir défendre les architectes contre cette imputation habituelle qu'on leur adresse et que M. Trélat traite de pure légende, c'est que les architectes dépassent toujours leurs devis.

Sur le chapitre des monuments historiques, à son tour, M. Antonin Proust a répondu aux observations formulées par M. Goirand ; il a rappelé que, dès 1881, le service des monuments historiques a demandé la réforme du cumul qui existe entre les fonctions d'inspecteur et le rôle d'architecte exécutant. Puis le rapporteur a continué ainsi :

Lorsque, à la suite des travaux très remarquables de Chateaubriand, d'Augustin Thierry, de Victor Hugo, de Vitet et de Mérimée, on a constitué en 1831 le service des monuments historiques, on s'est trouvé fort embarrassé pour faire restaurer nos monuments français par des architectes ayant une connaissance suffisante de l'architecture du moyen âge et de la Renaissance. L'éducation de nos architectes faisait défaut.

On est parvenu cependant à créer une école nationale qui honore grandement notre pays et qui a eu pour chefs incontestés Viollet-le-Duc et Lassus. En 1881, comme je le disais tout à l'heure, lorsque cette école eut recruté un certain nombre d'artistes suffisamment expérimentés, la commission des monuments historiques a demandé en premier lieu qu'il fût créé à l'école des Beaux-Arts une chaire d'architecture française : car nous possédons bien une école nationale des Beaux-Arts, mais cette école ne donne pas l'enseignement de notre art national.

En second lieu, la commission des monuments historiques a demandé que les architectes fussent désormais choisis à la suite de concours organisés spécialement pour le service des monuments historiques, dont elle réclamait d'ailleurs l'extension à tout édifice intéressant notre histoire ou notre art national.

En troisième lieu, elle demandait que cet enseignement et ce recrutement une fois établis, il fût mis un terme au cumul qui existait depuis la création du service entre les fonctions d'inspecteur ou de membre de la commission et le rôle d'architecte chargé de travaux.

Le conseil de l'école des Beaux-Arts, consulté par le ministre, repoussa la première proposition, ce qui fit par conséquent tomber la seconde.

La commission des monuments historiques a tenu cependant à se conformer au principe qu'elle avait formulé en mettant fin au cumul ; dans ce but, elle a invité les inspecteurs généraux et les membres de la commission à se dessaisir des travaux dont ils étaient chargés. La plupart ayant déclaré qu'ils optaient pour le choix des chantiers qu'ils surveillaient et la commission courant le risque d'être désorganisée, il ne fut qu'incomplètement procédé au maintien de la distinction....

Ce que la commission des monuments historiques a demandé en 1881 et ce que je demande aujourd'hui en son nom à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, c'est de vouloir bien ne pas séparer la réforme qui a été rappelée par M. Goirand de l'ensemble des vœux antérieurement présentés. C'est tout d'abord d'instituer à l'école des Beaux-Arts une chaire d'architecture française, dont la création est réclamée depuis si longtemps. C'est ensuite d'organiser le recrutement des architectes par voie de concours, et enfin, de réaliser, avec les tempéraments que le service exige, la réforme, commencée en 1881 et qui a pour but de mettre un terme au cumul des fonctions d'inspecteur ou de membre de la commission et d'architecte chargé de travaux.

Le rapporteur, d'accord avec le ministre, demande à la Chambre, qui vote la proposition, de distraire du crédit des monuments historiques la



somme de 4.000 francs nécessaire à la création d'une chaire d'architecture française à l'école des Beaux-Arts. Au nom de la commission du budget, il demande en outre à la Chambre que le crédit total, alloué aux monuments historiques, soit élevé de 40.000 francs pour activer les travaux de restauration du Mont-Saint-Michel, conformément à l'amendement présenté par M. Riotteau, ce qui porte le crédit annuel, affecté à ce monument, à la somme de 100.000 francs. M. Riotteau obtient du ministre la promesse que « pendant tout le temps nécessaire pour mener à bien la reconstruction du gros œuvre de la tour du Mont-Saint-Michel, qui, à l'heure actuelle, menace d'entraîner avec elle une grande partie des bâtiments du Mont, il maintiendra à ce même chiffre, pendant les trois, quatre ou peut-être cinq années suivantes, les crédits affectés à ces travaux de réfection, quitte plus tard à revenir au crédit normal qu'exige l'entretien de ce magnifique monument. »

Après le vote du budget des Beaux-Arts, M. Henri Lavertujon a questionné le ministre afin de réclamer l'exécution des engagements pris par l'État, depuis une dizaine d'années, envers la ville de Limoges pour la reconstruction du musée céramique de cette ville, reconstruction que l'état de délabrement extrême des bâtiments rend absolument urgente. M. Bourgeois donne à M. Lavertujon l'assurance qu'il déposera prochainement un projet de loi tendant à l'ouverture d'un crédit spécial dans ce but, et que l'État ne tardera pas à tenir les engagements pris envers la ville de Limoges.

La séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, a attiré, comme tous les ans, un nombreux et élégant auditoire. Elle a été présidée par M. Bailly. Avant de procéder à la proclamation des grands prix de Rome de l'année, le président a prononcé une allocution pour rendre hommage à la mémoire des membres de la Compagnie décédés au cours de l'année : MM. Meissonier, le baron Haussmann, Léo Delibes, Albert Lenoir, le prince Napoléon, Henri Chapu, Élie Delaunay.

Le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel, a donné lecture d'une notice sur la vie et les ouvrages de M. Robert-Fleury qui fut membre de la section de peinture.

La séance, qui avait commencé par l'exécution d'une œuvre symphonique, *Napoli*, composée par M. Charpentier, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, s'est terminée par l'exécution de la scène lyrique qui a remporté le prix de Rome, cette année, et dont l'auteur est M. Silver, élève de M. Massenet; l'ouvrage de M. Silver était interprété par Mme Fierens, MM. Cossira et Fournets.

Voici la liste des récompenses décernées :

Peinture. — Premier grand prix, M. Lavalley; premier second grand

prix, M. Adolphe Déchenaud; deuxième second grand prix, M. Hubert-Denis Etcheverry.

Sculpture. — Premier grand prix, M. Sicard; premier second grand prix, M. Lefebvre; deuxième second grand prix, M. Desruelles.

Architecture. — Premier grand prix, M. Eustache; premier second grand prix, M. Normand; deuxième grand prix, M. Chaussemiche.

Composition musicale. — Premier grand prix, M. Charles Silver; premier second grand prix, M. Fournier; mention honorable, M. Andrès.

Prix Leprince : MM. Lavalley, Sicard et Eustache. — *Prix Alhumbert*: M. Vernon. — *Prix Deschaumes :* M. Léon Boucher. — *Prix Maillé-Latour-Landry :* M. Joseph Berger. — *Prix Bordin :* 1er prix, M. Émile Hervet; 2e prix, M. Jean Le Fustec; mention honorable, M. Calon. — *Prix Trémont :* MM. Lenoir et Belloc. — *Prix Georges Lambert :* Mmes Colin, Viger, Oury et Mlle Vallot. — *Prix Achille Leclère :* M. Belesta. — *Prix Chartier* : M. Deldevez. — *Prix Troyon :* M. Amédée Gibert; mentions honorables : MM. Didier, Pouget et Moteley. — *Prix Leclaire :* MM. du Pasquier et Duquesne. — *Fondation Delannoy :* M. Eustache. — *Fondation Lusson :* M. Paul Normand. — *Fondation Cambacérès :* MM. Déchenaud, Lefebvre et Vernon. — *Fondation Pigny :* M. Paul Normand. — *Prix Desprez :* M. Gauquié. — *Prix Brizard :* M. Moisson. — *Prix Maxime David :* Mlle Baily. — *Fondation Anastasi :* M. Metzmacher. — *Prix Jary :* M. André. — *Fondations de Caylus et de La Tour :* MM. Bitte, Clausade et Desruelles. — *Grandes médailles d'émulation :* MM. Déchenaud, Lefebvre et Duquesne. — *Prix Abel Blouet :* M. Jost. — *Prix Jay :* M. Vassas.

Les candidatures qui se sont produites à la succession du fauteuil vacant à la suite du décès de M. Élie Delaunay dans la section de peinture, émanaient de MM. Joseph Blanc, Édouard Detaille et Jules Lefebvre. A ces noms l'Académie avait décidé d'ajouter ceux de MM. Luc-Olivier Merson et Aimé Morot. La section de peinture a présenté les candidatures dans l'ordre suivant : en 1re ligne, M. Jules Lefebvre; en 2e, M. Édouard Detaille; en 3e, M. Merson; en 4e, M. Aimé Morot; en 5e, M. Joseph Blanc.

Le jour de l'élection, M. Jules Lefebvre a été nommé membre de l'Académie, au premier tour de scrutin, par 24 suffrages sur 35 votants, contre 2 voix accordées à M. Detaille, 2 à M. Merson, 3 à M. Morot et 4 bulletins blancs.

M. Jules Lefebvre est né en 1836 à Amiens. Fils d'un boulanger, il a quitté son pays à dix-sept ans pour venir étudier la peinture à Paris. Élève de Léon Cogniet, il a remporté le prix de Rome en 1861. Son œuvre est considérable; il comporte un grand nombre de portraits et des tableaux dont les sujets sont, en général, empruntés à l'histoire ou à la mythologie. Le succès que ces diverses toiles ont obtenu auprès du public dans les Sa-

lons annuels nous dispense de les énumérer : le souvenir en est resté dans toutes les mémoires. En 1886, M. Jules Lefebvre a obtenu la médaille d'honneur.

Le concours Chaudesaignes avait réuni, cette année, 27 esquisses d'architecture. On sait que le lauréat de ce concours bénéficie de l'allocation d'une somme destinée à assurer pendant deux ans son séjour à Rome pour y parfaire ses études artistiques.

Sur les 27 esquisses présentées, l'Académie en a retenu 12. Parmi ces dernières, elle a décerné le prix à M. Dussard, élève de MM. André et Laloux; la 1re mention, à M. Cargell, élève de MM. Daumet et Girault; la 2e, à M. Colin, élève de M. Ginain; la 3e, à M. Auburtin, élève de M. Pascal.

M. Duplessis a donné lecture à l'Académie de la notice qu'il a écrite sur la vie et les travaux de son prédécesseur comme membre libre, M. Albert Lenoir.

MM. Gustave Moreau et Jules Thomas ont donné lecture de leurs rapports sur les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, le premier sur les ouvrages de peinture, le second sur ceux de sculpture.

Le musée du Louvre vient de recevoir une miniature représentant le portrait du conventionnel Barbaroux, signée « *Henry pinxit* », offerte par le petit-fils du conventionnel.

Un autre don vient d'être fait au même musée par M. Eugène Verdière : c'est un dessin de l'architecte Percier, dont le sujet est un projet d'avenue. C'est probablement une des études qui furent faites pour le tracé de l'avenue des Champs-Élysées.

Le musée du Luxembourg a été fermé pendant quelques jours pour le remaniement annuel qui a pour but d'y faire entrer les œuvres données ou léguées récemment et celles qui y sont attribuées parmi les acquisitions de l'État aux deux Salons.

Les nouveaux ouvrages de peinture, entrés au musée sont : *le Rêve*, de Richemond (provenant du Salon de 1890); — *l'Ouvrière*, de Bréauté; *Étude*, de Marcellin Desboutin; le *Port de Menton*, de Lansyer; *le Catéchisme*, de Muenier; *Verdun*, *le soir*, de Petitjean; *Mendiante*, de Ronot; l'*Été, sous bois*, de Smith; le *Soir*, de Tanzi; *Jeune femme à sa toilette*, de Tournès (provenant des deux Salons de 1891); — *Portrait du général Dwernicki*, par Jean Gigoux, (don de l'auteur); *la Jeunesse et l'Amour*, de Bouguereau (légué par M. Aclocque); *Portrait d'Adolphe Leleux*, par lui même (provenant d'un legs pareillement); *Souvenir de la nuit du 4 décembre*, par Paul Robert (don de M. Edwards).

Les nouveaux dessins sont : *Orée d'un bois*, pastel de Pointelin; *Avant l'orage*, pastel d'Iwill; *Piscine des thermes de Dioclétien*, aquarelle d'architecture par Paulin, et un lot d'aquarelles par l'architecte Sabatier (don de la veuve de cet artiste).

En sculpture, les ouvrages nouveaux qui sont entrés au Luxembourg sont : *Ève avant le péché*, de Delaplanche (Salon de 1891), remplaçant l'*Eve* ancienne du même auteur, qui prendra place probablement dans le jardin des Tuileries; *le Matin*, par Hector Lemaire (Salon de 1890); *Saint Georges*, bronze doré de Frémiet (Salon de 1891); *Vase en bronze doré*, de Levillain; *le Lion et le Rat*, de Peter (Salon du Champ-de-Mars, 1891).

La section de gravure en médailles, dont la fondation date de l'an dernier, s'est accrue d'une plaquette en argent par Roty, *In labore quies* (Salon de 1891), et de plusieurs médailles par Degeorge.

L'exiguité du local destiné à contenir les œuvres de sculpture rend de plus en plus difficile le placement des ouvrages nouveaux que reçoit le musée. Afin d'obvier, pour le présent, à cet inconvénient, il est question, si toutefois les ressources des Bâtiments civils le permettent, de transformer en une salle d'exposition, au moyen de vitrages, occupant toute la longueur de la terrasse en bordure sur le jardin, cette terrasse même sur laquelle on a, faute de place à l'intérieur, installé la plupart des statues en bronze faisant partie du musée. Par ce moyen on pourrait établir là deux rangées de statues. En raison des dépenses peu élevées qui suffiraient pour exécuter ce projet, on peut espérer qu'il se réalisera.

Deux tableaux qui faisaient partie du musée du Luxembourg : la *Créole*, de Henner, et la *Prière du soir dans le Sahara*, de Guillaumet, viennent d'être attribués au musée de Lyon.

Aussitôt que le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a été informé du régime sous lequel une partie du château de Versailles était placé, il a adressé une lettre au président de la Chambre des députés. Celui-ci a avisé M. Bourgeois que l'appartement de la Du Barry, qui, fermé tout l'hiver, était habité pendant trois mois de l'été par des familles de fonctionnaires de la Chambre, allait être définitivement rendu aux musées nationaux : il a donné ordre que les clefs en fussent immédiatement remises au conservateur du musée de Versailles. Les exquises boiseries qui décorent ce petit appartement ne seront donc plus exposées à être détruites, comme cela n'était que trop à craindre, puisqu'on faisait la cuisine dans les pièces où elles se trouvent.

Nous avons annoncé, il y a quelques mois, les deux concours ouverts par l'Union centrale des arts décoratifs : l'un avait pour objet un appareil

décoratif pour l'éclairage à l'électricité; l'autre un mobilier de salle à manger.

Le premier n'a pas donné d'heureux résultats : aucun projet n'a paru suffisant au jury pour mériter une récompense; le concours est prorogé et remis à une date ultérieure.

Pour le second, le jury a décerné les récompenses suivantes : un premier prix de 2.000 francs à M. Georges Rémon; un second prix de 500 francs a M. Paul Laffoly; deux mentions honorables à MM. Gilbert Pejol et Victor Bourgeois.

Le conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs vient de décider l'organisation en 1892 d'une grande exposition d'art et d'industrie, en remplacement de l'exposition de la Plante, ajournée à 1894 et qui coïncidera avec l'inauguration du musée des arts décoratifs, dans le futur palais du quai d'Orsay, si le Sénat, toutefois, confirme le vote de la Chambre relatif aux anciens bâtiments de la cour des comptes.

Cette exposition, à la fois internationale, moderne et rétrospective, aura lieu dans le palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, pendant les mois d'août, septembre, octobre et novembre. Elle s'intitulera : « Exposition des arts de la femme ».

Tout ce qui, dans les industries d'art, est exécuté par et pour la femme, tout ce qui, dans sa vie intime et dans sa vie extérieure, lui sert de cadre, d'ornement et de parure, tout ce qui lui permet de gagner sa vie ou d'utiliser ses loisirs trouvera là sa place, dans trois groupes généraux, dénommés : Beaux-Arts, Enseignement, Industrie.

Un décret vient d'être signé par le président de la République, sur la proposition du ministre des Travaux publics, après avis conforme du conseil d'État, pour réorganiser le service d'architecture des bâtiments civils et des palais nationaux.

On a lu plus haut, dans le compte rendu que nous avons donné de la discussion du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés, les critiques formulées par M. Goirand contre ce service. Le ministre des Travaux publics s'était déjà préoccupé, on le voit, de le modifier, en soumettant au conseil d'État un projet préparé dans ce but.

Voici les principales dispositions de ce décret qui forme la suite et le complément de ceux en date des 5 juillet 1890 et 3 mars 1891, rattachant la direction des bâtiments civils au ministère des Travaux publics et reconstituant le conseil général des bâtiments civils.

Le personnel est ainsi hiérarchisé : inspecteurs généraux, architectes en chef, inspecteurs aux grands travaux ou à l'entretien, sous-inspecteurs aux

grands travaux, contrôleurs, vérificateurs, conducteurs de travaux, dessinateurs et jardiniers.

Les inspecteurs généraux au nombre de quatre, nommés par décret, appointés à six mille francs et choisis parmi les architectes en chef ou les architectes étrangers, ayant fait partie pendant deux ans du conseil général des bâtiments civils, sont membres de droit de ce conseil, dirigent chacun une des divisions du service et cessent leurs fonctions à soixante-dix ans; ils se réunissent en comité consultatif pour donner des avis sur les propositions relatives au personnel, les questions litigieuses, les marchés, etc. Ils peuvent conserver, par décision spéciale, leurs fonctions antérieures d'architectes en chef, mais sans pouvoir être chargés d'aucun travail nouveau de construction ou d'entretien, si ce n'est à la suite d'un concours public.

Les architectes en chef sont nommés par le ministre parmi les inspecteurs ou les architectes étrangers ayant fait partie pendant deux ans du conseil général; ils reçoivent des honoraires de 4 °/₀ pour les travaux d'entretien et de 3 °/₀ pour les travaux neufs; ils cessent leurs fonctions à soixante-dix ans.

Les inspecteurs sont pris, par arrêté ministériel, parmi les anciens pensionnaires de Rome ou les sous-inspecteurs ayant au moins un an de service; ils touchent un traitement fixe et sont répartis en six classes. Les sous-inspecteurs sont recrutés au concours, le conseil général faisant office de jury; ils touchent des indemnités mensuelles. Les contrôleurs et vérificateurs sont également choisis au concours et touchent, les premiers, un traitement, et les autres 1 °/₀ du montant des mémoires vérifiés. Enfin, des arrêtés nomment les conducteurs, dessinateurs et jardiniers.

On le voit, ce décret fait droit aux deux principales critiques élevées contre l'organisation actuelle du corps, et qui étaient le cumul des fonctions d'architecte-constructeur et d'inspecteur des constructions, et les difficultés que présentait l'accès de la carrière : les architectes du service nommés inspecteurs généraux ne peuvent plus être chargés d'aucun travail nouveau, et le recrutement du service est exclusivement fait au concours.

M. Antonin Proust a présenté son rapport au nom de la commission du budget chargée d'examiner un projet de loi autorisant le ministre des Travaux publics à effectuer, dans les bâtiments civils et les palais nationaux, certains travaux urgents,et ouvrant pour cette affectation un crédit extraordinaire de 985.000 francs.

Ce rapport est fort intéressant par les diverses questions qui y sont traitées et les solutions que propose la commission aux propositions du ministre.

Pour le palais du Louvre, le ministre demande une somme de

65.000 fr., destinée à l'achèvement du nouveau jardin du Carrousel. La commission n'accepte pas ce crédit : « Elle estime, dit M. Antonin Proust, qu'il serait profondément regrettable de voir se poursuivre dans la nouvelle partie du jardin des Tuileries les erreurs de goût qui y ont été commises, et que cette partie du jardin des Tuileries, si elle était débarrassée des colonnettes que l'on y a élevées et si elle demeurait simplement pourvue de massifs de fleurs, présenterait à l'œil un aspect plus agréable que celui que donnerait la décoration projetée. »

Pour la continuation des travaux de réfection entrepris aux palais de Versailles et de Trianon, la demande du ministre s'élève à 200.000 francs : l'honorable rapporteur propose de réduire ce crédit à 170.000 francs. Il rappelle que depuis vingt ans, le gouvernement de la République a dépensé près de 6 millions pour réparer le palais de Versailles. Aucun gouvernement, dit-il, n'a fait de pareils sacrifices. Mais il ajoute que cette somme a été dépensée sans contrôle, sans examen préalable, par suite sans garantie pour l'art. « La constitution du service est telle, dit-il, que l'on pourra ouvrir les crédits les plus considérables, on sera toujours exposé à voir faire des travaux d'une ordonnance aussi regrettable que la réfection du bassin de Neptune et la confection du bosquet qui l'avoisine. » M. Antonin Proust ajoute : « Si, conformément à la proposition faite en 1848 par M. Prosper Mérimée, les palais nationaux avaient été placés dans le service des monuments historiques, et si les réparations à faire dans ces palais avaient été discutées par une commission comme celle des monuments qui réunit la compétence des architectes à celle des archéologues, on n'y aurait pas commis les fautes irréparables qui y ont été commises, on aurait respecté toutes choses dans leur forme, dans leur caractère, dans leur style, et on aurait dépensé beaucoup moins d'argent à restaurer ce que les architectes, livrés à eux-mêmes, refont selon leur goût personnel et à grands frais. »

L'installation du service des études de l'école des Beaux-Arts dans l'ancien hôtel de Chimay, dont le ministre désire poursuivre l'achèvement, nécessiteront un crédit de 200.000 francs. Voici les observations contenues dans le rapport sur cette question : « Le ministre estime que les ateliers construits dans l'hôtel de Chimay ne peuvent être occupés faute de communications et d'aménagement des dépendances. M. Coquart, révoqué de ses fonctions d'architecte de l'Ecole des Beaux-Arts, comme il a été révoqué de ses fonctions d'architecte de la Cour de cassation, affirme que les ateliers construits dans l'hôtel de Chimay sont accessibles. Ce que votre commission doit constater, c'est qu'au moment de l'acquisition de l'hôtel de Chimay, il avait été formellement dit qu'il n'y serait fait aucun aménagement entraînant des dépenses de construction d'ateliers. Il ne paraît pas douteux que par la place qu'occupe l'hôtel de Chimay dans l'ensemble des bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts, cet hôtel se prêtait très natu-

rellement à l'installation des collections de l'école que le public aurait pu aisément visiter grâce à la facilité d'accès qu'offre le quai Malaquais. L'administration des bâtiments civils a installé là des ateliers dont l'établissement nécessite des dépenses auxquelles s'appliquent les 200.000 francs qui vous sont demandés et que l'un de nos collègues de la commission a proposé de reduire à 195.000 francs pour arrondir le chiffre en dessous, au lieu de l'arrondir en dessus des prévisions. Demander aujourd'hui une modification des plans d'ensemble de l'Ecole des Beaux-Arts entrainerait à une dépense considérable, et votre commission vous propose d'approuver l'exécution du plan actuel, tout en regrettant les dispositions prises par l'administration. »

Un crédit de 15.000 francs est demandé par le ministre pour l'établissement de nouveaux inventaires des objets mobiliers contenus dans le garde-meuble et les palais nationaux, inventaires qui n'ont pas été dressés depuis 1864. M. Proust rappelle que ce travail devait être fait par les fonctionnaires de l'administration du mobilier national, la tenue de ces inventaires étant inscrite dans les attributions de cette administration. Or, « comme la direction du mobilier national, ajoute M. Proust, persiste à ne point se conformer aux prescriptions de ses règlements et à reclamer un crédit supplémentaire pour procéder à la rédaction d'un nouvel inventaire, votre commission vous propose de rejeter le crédit de 15.000 francs et de charger l'inspection des finances de la rédaction de l'inventaire en l'invitant à comprendre, dans le relevé qu'elle fera, la bibliothèque et la série des manuscrits du domaine de la couronne qui présentent le plus haut intérêt pour l'histoire de l'art français. »

En ce qui concerne le palais du Trocadéro, le ministre demande, pour l'achèvement des installations du musée de sculpture comparée un crédit de 140.000 francs. M. Antonin Proust explique qu'il s'agit du chauffage de l'aile du Trocadéro du côté de Passy. Il rappelle que ce crédit est demandé depuis trois ans, qu'il a été deux fois voté par la Chambre et deux fois écarté par le Sénat. La commission propose d'accorder 100.000 francs.

Parmi les autres crédits demandés par le ministre, nous relevons ceux de 200.000 francs pour le curage du grand canal de Versailles, et de 70.000 fr. pour le déblaiement des ruines du palais de Saint-Cloud.

MM. Injalbert et Marqueste ont été nommés professeurs de sculpture à l'école des Beaux-Arts en remplacement, le premier de M. Guillaume, nommé directeur de l'Académie de France à Rome, le second de M. Chapu, décédé.

M. Lucien Magne a été nommé professeur de l'histoire générale de l'architecture à la même école, en remplacement de M. Albert Lenoir décédé.

M. Galland, directeur des travaux d'art à la manufacture nationale des Gobelins, a présenté sa démission au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, parce qu'il estime que sa fonction entraîne pour lui une responsabilité très grande non seulement quant à l'exécution, mais encore quant aux choix des modèles à reproduire par la manufacture. Prétendant que tout peintre, même d'un grand talent, n'est pas apte à composer un modèle de tapisserie sans études préalables, il demande à donner son avis sur les commandes à faire, à exercer sur les artistes peintres chargés de les exécuter une certaine direction, en raison de son expérience, de sa compétence et de son titre même.

Il y a cinq ans environ que M. Galland a été nommé aux fonctions de directeur des travaux d'art à la manufacture, à laquelle il appartenait déjà comme inspecteur. Il a fourni aux Gobelins un grand nombre de modèles de tapisseries, composés par lui.

Une première fois le ministre de l'Instruction publique a refusé la démission de M. Galland ; ce dernier l'a renouvelée, le ministre l'a refusée à nouveau. Il est probable que cette décision, prise en connaissance de cause par le ministre, sera suivie d'un ensemble de mesures ayant pour but de réorganiser les règlements intérieurs de la manufacture des Gobelins, ainsi que cela a lieu actuellement pour celle de Sèvres, et qui établiront exactement la part d'autorité qui doit appartenir au directeur des travaux d'art.

Une statue en bronze de M. Chatrousse, représentant *Jeanne d'Arc libératrice,* appartenant à la ville de Paris, vient d'être placée à l'intersection du boulevard Saint-Marcel et de la rue Duméril, dans le treizième arrondissement. Le choix de cet emplacement a été déterminé par le percement de la rue Jeanne-d'Arc, non encore terminée, qui aura là son amorce. On a vu, au Salon de 1886, le modèle en plâtre de cette statue, et à l'Exposition universelle de 1889, le bronze dont nous parlons.

Une réplique de cette statue a été accordée à la maison d'éducation de Saint-Denis, sur la demande du grand-chancelier de la Légion d'honneur, le général Février, et inaugurée tout récemment sous sa présidence.

Aux obsèques du Th. Ribot, — auquel un de nos collaborateurs a consacré une étude qu'on a lue plus haut, — M. Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts, a pris la parole au nom du directeur des Beaux-Arts, pour rendre hommage au caractère et au talent du grand artiste :

La vie de Théodule Ribot, a-t-il dit, est, à quelque point de vue qu'on se place, une vie exemplaire, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer en cet artiste unique, ou de la grandeur de son caractère ou de la puissance de son talent.

Nous tous que le respect et l'admiration ont conduits à cette place, et vous, surtout,

qui fûtes les témoins assidus de cette carrière incomparable, souvenez-vous de ses débuts douloureux, rappelez-vous les batailles homériques que Ribot soutint, sans un instant de défaillance, contre les privations et la misère, ses combats de chaque jour contre la faim, la lutte désespérée mais toujours digne, exempte de récriminations vaines, qu'il endura contre le désespoir.

Détourné tout d'abord par un père un peu trop prudent de la carrière qui devait immortaliser son nom, empêché jusqu'à vingt et un ans de manier un pinceau, il ne trouva même pas, à la mort de celui qui méconnaissait son talent, la compensation d'une indépendance assurée. Privé de tout appui, il lui fallut demander son pain quotidien aux occupations les plus diverses. Tour à tour contremaître, peintre d'enseignes, teneur de livres, illustrateur de romances, pastichant à l'heure, pour des marchands, les œuvres de Boucher, de Lancret, de Watteau, essayant tous les métiers pour ne pas mourir d'inanition, acceptant, pour nourrir sa femme et ses enfants, toutes les besognes honnêtes, c'est à cette rude école que son cœur se trempa ; c'est au milieu de ces angoisses sans cesse renaissantes que se développa ce talent si personnel, c'est là qu'il acquit cette observation si pénétrante et cette science savoureuse d'exécution qui lui permirent de se tailler dans notre école, déjà si encombrée, un domaine à part.

Au milieu de tant d'épreuves, il se forma lui-même, et si complètement que, lorsqu'ayant accompli les stations de son douloureux calvaire, il lui fut enfin permis de pénétrer dans un véritable atelier, quand il vint demander à Glaize ses leçons et ses conseils, Glaize s'aperçut qu'il n'avait plus rien à enseigner à celui qui sollicitait de devenir son élève.

En sa qualité de président de la Société nationale des Beaux-Arts, dont Ribot était membre, M. Puvis de Chavannes a pris la parole en ces termes :

Messieurs,

Pour la seconde fois en moins d'une année, j'ai le cruel devoir de dire l'adieu suprême à un grand artiste, à un ami.

Hier, c'était notre illustre président Meissonier, aujourd'hui, c'est Ribot.

Son œuvre considérable et forte est dans toutes les mémoires, et il semblerait puéril à ceux qui ont le véritable souci de l'art, à ceux qui ont suivi dans sa carrière ce rare et noble artiste, de rappeler ici les travaux qui font sa gloire et qui resteront à jamais un enseignement.

Mais cet enseignement, messieurs, ne se borne pas uniquement à ce que le génie de Ribot nous a légué ; il tient aussi à la dignité superbe de sa vie, à son idéal désintéressement.

Ce n'est donc pas seulement au grand peintre, au puissant magicien que nous disons adieu, c'est une âme haute, un cœur pur et vaillant que nous saluons, nous mettant sous la sauvegarde de son cher souvenir.





Comédie-Française : *La Mégère apprivoisée*, comédie en quatre actes, en prose, d'après Shakespeare, par M. Paul Delair.



L'habile adaptation qu'a donnée M. Paul Delair de *la Mégère apprivoisée* à la Comédie-Française, a admirablement réussi, et le succès, même après une série déjà longue de représentations, ne semble pas encore se ralentir. Il faut dire que la comédie de Shakespeare a été mise en scène avec un goût parfait, un sens très réel du pittoresque, et surtout interprétée par M. Coquelin et Mlle Marsy avec une supériorité incomparable. Jamais la verve, l'entrain, la fantaisie du jeu de M. Coquelin n'ont dépassé, dans aucun de ses rôles, — et l'on sait combien il en a marqué d'une empreinte personnelle inoubliable, — le degré d'intensité et d'originalité qu'il a mis en celui-là. De son côté, Mlle Marsy lui a donné la réplique en partenaire digne de lui; dans ce rôle de mégère elle a rencontré une occasion unique de déployer tout ce qu'il y a de fougue, d'ampleur, d'imprévu et de spontanéité dans son tempérament, tous ces dons que secondent, en elle, sa beauté plastique et son masque expressif. L'interprétation de *la Mégère apprivoisée* a été un véritable triomphe pour les deux comédiens, et, pour la Comédie-Française, un succès qui, dans une certaine mesure, sera la compensation de l'échec récent de quelques pièces dont l'admission n'était pas pour faire honneur à la perspicacité du comité de lecture et rehausser son prestige quelque peu compromis.

Théatre-Libre. : *Un beau soir*, par Maurice Vaucaire. — *L'abbe Pierre*, par Marcel Prévost. — *La Rançon*, par Gaston Salandri.

La dernière représentation du Théâtre-Libre était composée de trois pièces absolument différentes. La première, *Un beau soir*, gracieuse fantaisie en vers, d'une donnée peu originale, mais d'une exécution ravissante, a obtenu tous les suffrages; la seconde, *l'Abbé Pierre*, pièce tirée par M. Marcel Prevost de son roman *le Scorpion*, a été diversement appréciée; la troisième, *la Rançon*, pièce de M. Gaston Salandri. — l'auteur de cette tant narquoise étude de mœurs bourgeoises, *la Prose*, — après un acte qui s'annonçait comme un triomphe, a eu ses deux derniers plus froidement accueillis. Nous allons tenter d'expliquer les « pourquoi » de ces fortunes diverses.

M. Maurice Vaucaire a pris pour sujet un thême qui, pour avoir beaucoup servi, reste éternellement jeune : l'amour. Et non pas l'amour terrible et passionné ou l'amour grave et attendri, mais l'amour léger, cascadeur et rieur de la vingtième année. Deux poètes, l'un rêveur, l'autre joyeux, ont chacun une maîtresse : celle du rêveur est une mondaine qui ne demande que de la gaîté; celle du rimeur joyeux est une modiste atteinte de vague à l'âme. Ils sont donc fort mal assortis. Et voilà que le premier couple, dans un ravissant paysage des environs de Paris, — décor exquis du peintre Henri Rivière, — éclairé encore par les feux du couchant, s'est assis au pied d'un arbre. Le poète dit des choses délicieuses, mais qui né sont pas du goût de sa frivole compagne. Ils s'en vont. Le second couple arrive, s'assied sous le même arbre, et les vers spirituels et moqueurs s'élèvent vers la ramée comme un feu d'artifice. Mais la modiste sentimentale préférerait des stances mélancoliques. A ce moment revient l'autre couple. Les deux poètes, qui se connaissent, se serrent la main, échangent leurs impressions sur leurs maîtresses; celles-ci en font autant sur leurs amants, et tout cela finit par un chassé-croisé.

Dans ce cadre badin, Maurice Vaucaire a placé une amusante satire des rimes décadentes et symbolistes, et ses rimes, à lui, primesautières et amusantes, ont décidé du succès, qui devait être très franc auprès de spectateurs auxquels on sert, habituellement, dans ce théâtre, les désolantes constatations d'un pessimisme exaspéré.

M. Grand, le poète gai, a merveillement dit les vers si bien ciselés de Vaucaire; Antoine, qui a toujours le geste nécessaire, n'a pas la voix qui convient pour parler la « langue de Dieux ». Mmes Sylviac et Theven ont été suffisantes, mais voilà tout.

Voir un prêtre confessant sa mère est une situation, qui, pour dramatique et poignante qu'elle soit, a quelque chose de pénible, si ce n'est de répugnant, surtout quand cette mère avoue une faiblesse des sens. Cet épisode du roman de Marcel Prévost, épisode dont celui-ci a fait une pièce, n'est

acceptable qu'avec de nombreux et précis arguments tirés des antécédents et du caractère des personnages ; c'est une scène qui exige une minutieuse préparation. Et si tout cela est dans le livre, nous ne l'avons pas retrouvé sur le théâtre, et ceux qui n'avaient pas lu *le Scorpion* étaient déroutés, gênés, agacés. Pourtant M. Marcel Prévost a mis beaucoup de talent, beaucoup d'habileté, de souplesse dans cet acte, qui a été joué d'une façon supérieure par Antoine et par Mme Barny. Mais, malgré cela, l'exposition manquait; on entrait trop brutalement dans le sujet, sujet si brutal lui-même. L'émotion a été vive, cependant, la douleur muette du prêtre apprenant que sa mère, femme déjà vieille, s'était laissée prendre comme une gourgandine, par un amant de rencontre et se trouvait dans une position physiologique ne lui permettant pas de cacher sa faute, a soulevé une profonde pitié; et quand, après le prêtre, le fils a pardonné dans un élan plein de tendresse, les bravos ont éclaté, car la beauté de cette dernière scène faisait oublier la crudité et peut-être le côté un peu voulu et forcé de la situation. Mlle Luce Colas, dans un petit rôle de servante, a su se faire applaudir, grâce à l'entrain, au naturel avec lequel elle l'a traduit.

La cause de l'échec relatif de M. Gaston Salandri, c'est le manque d'originalité de sa pièce, c'est de n'avoir pas su ou pu rajeunir un sujet qui, cent fois pour le moins, a été mis au théâtre : la petite fille mal élevée par des parents trop faibles, qui ne se marie que pour échapper à leur tutelle pourtant si légère, et qui, une fois mariée, trompe son mari avec le premier venu, pourvu qu'il soit riche, et ce tout simplement pour subvenir à ses frais de toilette, parce que le budget du ménage, suffisant pour vivre modestement, ne permet pas les dépenses inutiles. Puis, le défaut de la pièce, c'est qu'on savait tout de suite qu'il ne pouvait y avoir qu'un dénouement : le malheur du mari, si malheur il y a; car, bien entendu, le brave garçon ignorera tout, et comme dit un maître philosophe : « Quand on le sait, ce n'est pas grand'chose ; quand on ne le sait pas, ce n'est rien. »

Sans être de l'avis de l'aristarque Sarcey et sans admirer l'œuvre de feu M. Scribe, on peut penser, néanmoins, qu'il faut, dans une pièce, un peu d'action, un peu d'imprévu, tout en restant, cela va sans dire, dans la logique des caractères et des faits. Dans *la Rançon*, — titre qui signifie que si la femme accorde à son mari ce qu'il a le droit de lui réclamer, celui-ci doit, en retour, lui passer tous ses caprices, — il n'y a rien de tout cela, mais l'exposition continue de l'état d'esprit des personnages, état d'esprit qui ne varie pas. Ainsi, la jeune femme n'a pas un seul instant une lutte à soutenir contre ses penchants, elle va droit au but avec une candeur cynique un peu trop primitive; aussi l'intérêt est-il fort mince. Le bellâtre, qui arrive à point pour faire succomber la jeune femme, laquelle y est toute disposée d'ailleurs, est un imbécile de première marque, doublé d'un goujat, et ce type de séducteur, mal composé déjà, a été horriblement mal rendu par M. Christian.

Le premier acte, avons-nous dit, a été fort bien accueilli, et avec justice. Le portrait de la jeune fille qui « allume » le pauvre bénêt par lequel elle veut se faire épouser, la silhouette de celui-ci ont été tracés de main de maître et nous avons reconnu celle de l'auteur de la *Prose*. Le dialogue très vif, plein de mots de situation, a été enlevé avec un art parfait par M. Grand, qui est un comédien d'avenir, et par Mlle Théven. Ce premier acte est, à lui seul, une très curieuse petite pièce; les deux autres ont encore de sérieuses qualités, mais ils sont loin de le valoir, et c'est peut-être cette disproportion qui a donné une mauvaise impression de l'ensemble. — Sutter Laumann.

Palais-Royal : *Monsieur l'Abbé*, comédie en trois actes, de MM. Henri Meilhac et A. de Saint-Albin.

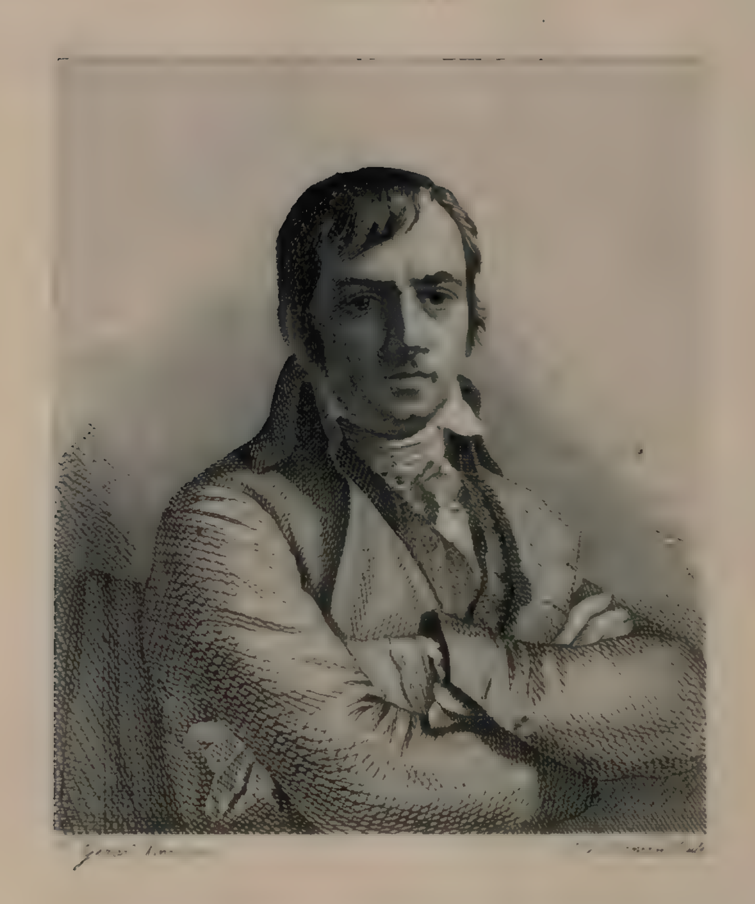
Une belle-mère encombrante et acariâtre, ce n'est pas assurément chose rare au théâtre, sinon dans la vie réelle. Celle que nous ont présentée MM. Meilhac et de Saint-Albin, aux qualités habituelles de l'emploi, joint une affection pour sa fille, si tyrannique et si jalouse que, même après le sacrement, lorsque le gendre fait mine d'user envers sa femme des légitimes privautés du tête-à-tête conjugal, la belle-mère, sous n'importe quel prétexte, ne manque pas de surgir soudain entre les époux; et, le jour des noces, au moment où ceux-ci partent pour le voyage traditionnel, l'impitoyable belle-mère prétend être, en tiers, de la partie.

Un jour, en pleine lune de miel, l'aimable belle-mère apprend que, la veille, son gendre, aux trousses duquel elle a de bonne heure attaché toute une agence de renseignements, a découché. Elle s'informe du lieu où elle suppose qu'il doit cacher une maîtresse, elle y fait irruption en pleine fête : ô déception! c'est sa propre fille qu'elle y trouve, en compagnie de son mari. Les époux, qui sont bien aises de passer ensemble quelques instants tranquilles et dont l'atroce belle-mère ne puisse pas de sa présence troubler le charme, avaient imaginé ce très plausible subterfuge.

La pièce est amusante et fort gaiement menée par les comédiens du Palais-Royal, M. Daubray en tête, dans le rôle de l'abbé. Et, au fait, pourquoi *Monsieur l'Abbé?* C'est tout simplement un personnage épisodique, finement tracé, dont l'existence n'importe guère à l'action; non plus que celui que représente Mlle Lavigne en chef d'orchestre de femmes tziganes, et où celle-ci, comme à son ordinaire, est d'une extravagance comique tout à fait plaisante.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



JOACHIM LEBRETON

premier Secrétaire perpétuel
de l'Académie des Beaux-Arts



JOACHIM LEBRETON

PREMIER SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



A Saint-Méen-de-Gaël, célèbre par la victoire de Duguesclin sur les partisans de Montfort, naissait, le 7 avril 1760, Joachim Lebreton. Son père, qui exerçait le rude métier de maréchal ferrant, était chargé de famille et sans fortune. Exempt d'ambition, l'honnête artisan destina son fils à lui succéder, aussi Joachim ne reçut-il à l'âge de l'adolescence qu'une instruction très élémentaire.

Comment expliquer que l'enfant ait conçu le projet de s'élever au-dessus du milieu qui l'enveloppait ? Comment l'obscurité de l'atelier paternel devint-elle sans attrait pour lui, tandis que le culte des lettres hantait déjà sa pensée ? Devons-nous croire que le voisinage de l'abbaye de Bénédictins dans laquelle les Anglais avaient été battus par Duguesclin quatre siècles auparavant, influa sur les rêves de Joachim ? Est-ce le recteur de Saint-Méen ou quelque dignitaire ecclésiastique du diocèse de Saint-Malo qui le décidèrent à entrer dans l'Église ? Ce que les historiens nous apprennent, c'est qu'à l'âge de douze ans Lebreton obtenait une bourse chez les Théatins et passait

de la forge de Saint-Méen-de-Gaël dans une cellule de l'abbaye de Sainte-Anne-la-Royale à Paris (1).

On sait que les Théatins, appelés en France par Mazarin en l'an 1644, se fixèrent sur le quai Malaquais, dans une maison que leur offrit le cardinal (2). A peine eurent-ils été solennellement installés que Louis XIV conférait le titre de Sainte-Anne-la-Royale à la nouvelle fondation, qui comportait à la fois un collège, un noviciat et une résidence conventuelle (3). Ce fut, de l'aveu d'Hélyot (4) et de Félibien (5), le seul établissement que ces religieux possédèrent dans le royaume (6). Il ne nous semble pas inutile de relater ce fait, la plupart des biographes de Lebreton s'étant bornés à nommer ses premiers maîtres sans dire en quelle ville il les connut. Ce fut donc à Paris que son heureuse fortune l'amena dès la première heure.

On ne savait qu'admirer davantage de l'éloquence ou de l'austérité de la vie chez les Théatins. Aussi en érigeant le collège des Quatre-Nations, en 1661, le premier ministre avait-il eu soin de stipuler que « le principal et le sous-principal de Pignerolles, territoire et vallées y jointes, et des Italiens de l'état ecclésiastique seraient de l'ordre des religieux Théatins, et choisis par les vocaux de la maison de Sainte-Anne-la-Royale, de la fondation de Son Éminence (7). » Il est vrai que treize ans plus tard, en 1674, diverses requêtes présentées à

(1) Il est à peine nécessaire de rappeler que les Théatins, fondés par Jean-Pierre Caraffa, devenu pape sous le nom de Paul IV, prirent leur nom du siège épiscopal de Chieti (en latin Theate) qu'avait occupé leur fondateur sous le pontificat de Jules II (1507).

(2) L'acquisition de cette maison porte la date du 16 mars 1642 (*Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, par l'abbé Lebeuf, nouvelle édition annotée par Hipp. Cocheris; Paris, A. Durand, 1867, t. III, p. 199).

(3) Blondel, dans son *Architecture française ou Recueil des plans, coupes et profils des Églises, Maisons royales, etc.* (Paris, 1752, 4 vol. in-4), a représenté dans le t. Ier (pl. II, ch. xxx) le *Portail de l'église des Théatins de Paris que Messire François Boyer, ancien évêque de Mirepoix, a fait construire en 1747 sur les dessins et sous la conduite de Pierre Desmaisons, architecte.*

(4) *Histoire des Ordres monastiques, religieux et militaires, et des Congrégations séculières de l'un et de l'autre sexe qui ont été établies jusqu'à présent, etc.* (Paris, 1714-1721, 8 vol. in-4°, t. IV, p. 85).

(5) *Histoire de la ville de Paris*, Paris, 1725, 5 vol. in-fol. (t. II, l. XXVIII, p. 1397).

(6) Un hospice ouvert à Vaugirard par les Théatins, ne fut qu'une dépendance de leur couvent.

(7) Michel Félibien, *Histoire de la ville de Paris*. Tome IV, p. 197.

l'Université de Paris pour l'agrégation du collège Mazarin, notamment celles des sieurs Morand, Tullou et Jandel, s'élevèrent contre le maintien d'un tel privilège, et bientôt les lettres patentes du Roi rendirent obligatoire pour la charge de sous-principal le grade de « bachelier de Sorbonne (1) ». Mais le renom des Théatins ne fut pas ébranlé par cet échec, et lorsque Joachim Lebreton vint leur demander de l'instruire, il trouva chez eux des hommes éminents dans l'art difficile de la parole. Ces religieux, nous disent les historiens, avaient l'esprit militant. Leurs personnes, leurs entretiens respiraient l'éloquence et la conviction. Quoi de plus naturel que Lebreton dans son ardeur juvénile, lorsqu'il fut parvenu au terme de ses études, ait voulu faire plus étroits les liens qui l'attachaient à ses maîtres ? Il se fit postulant dans leur noviciat. Sa grande douceur, sa droiture, la régularité de ses mœurs, racontent ses biographes, semblaient l'avoir prédestiné à la vie religieuse. Il avait environ seize ans lorsqu'il revêtit le costume de Théatin (2). Trois ans plus tard ses supérieurs l'envoyaient à Tulle professer la rhétorique.

Lebreton vécut dix ans dans cette ville, heureux sans doute de consacrer les prémices de sa vie à l'enseignement. En 1789, nous le voyons écrire sa *Logique adaptée à la rhétorique* (3). Cet ouvrage dans lequel l'auteur a groupé, d'après un ordre raisonné, les lois d'où procède l'art de bien dire, nous est une preuve que le jeune professeur aimait les devoirs de sa charge. Il dut porter dans ses leçons un esprit investigateur, lucide, animé. C'est du moins ce que révèle le livre qu'il mit au jour à la veille de quitter sa chaire.

L'étude des lettres reporte inévitablement l'esprit vers l'antiquité. Athènes et Rome nous répondent pour peu que nous interrogions le passé sur ses poètes et ses orateurs. Et, d'autre part, les effusions durables de la pensée se sont produites le plus souvent à l'heure des fortes commotions sociales. C'est ainsi qu'on ne peut lire Démosthènes

(1) Extrait des lettres patentes du roy Louis XIV, portant règlement pour le collège Mazarin, an 1688 : « Poste XI. Le sous-principal sera au moins bachelier de Sorbonne, mais à l'égard des sous-maîtres et des régens, il suffit qu'ils soient du corps de l'Université. — XII. Dérogeant à cet égard à l'article de la fondation par lequel il estait dit que le principal et les sous-principaux de la nation italienne seraient Théatins. »

(2) Les Théatins portaient la soutane noire, le manteau noir et les bas blancs.

(3) Tulle, in-8°.

ou Cicéron sans les suivre au milieu des événements politiques qui les ont fait grands. Leur éloquence est toute nationale.

En 1789, lorsque Lebreton professait à Tulle, un souffle de réforme passait sur la France. La Révolution déjà consommée dans l'idée se préparait dans les faits. Les Républiques anciennes étaient acclamées chez un peuple par qui rien de royal ne devait être épargné. Dans tous les rangs de la société, des esprits sincères et désintéressés cédèrent à l'entraînement général. Joachim Lebreton fut de ceux-là. Nourri au spectacle des révolutions antiques, partisan du nouvel ordre de choses qui s'annonçait, le jeune Théatin, qu'aucun vœu, croyons-nous, ne liait envers l'Église (1), dépouilla l'habit religieux et revint à Paris (2).

Il ne paraît pas que Lebreton se soit activement occupé de politique ou de religion à son entrée dans la vie civile. Il nous semble, en effet, impossible de lui imputer, ainsi que l'ont voulu certains biographes, un écrit de circonstance ayant pour titre : *Accord des vrais principes de l'Église sur la constitution civile du clergé*. Encore que les termes de ce mémoire soient pleins de mesure et que son auteur en appelle sans cesse à la concorde et à l'unité, n'oublions pas que loin d'être anonyme, ce manifeste porte la signature de dix-sept prélats. Il serait sans doute difficile d'établir avec certitude auquel d'entre eux doit être attribuée la rédaction du travail, mais nous ne pouvons admettre qu'une assemblée d'évêques ait eu recours en cette circonstance à la plume d'un jeune homme sans renom, naguère encore professeur dans un petit collège de province, et n'ayant plus même aujourd'hui le prestige de la vocation. Plus d'un parmi les prélats signataires de l'*Accord des vrais principes*, s'est distingué plus tard comme polémiste. Ajoutons que la défense de la constitution civile du clergé fut adressée au Pape, et, dans la prévision d'un tel hommage, les auteurs responsables de cette brochure ont dû, cer-

(1) Royé, l'auteur de la notice consacrée à Lebreton dans la *Biographie universelle* de Michaud, s'exprime ainsi : « On a dit que Lebreton était entré dans les ordres, mais comme plus tard il renonça au célibat, ses amis ont nié cette assertion. »

(2) Nous ne saurions dire à quelle date précise Lebreton quitta les Théatins. Nous lisons dans l'*Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, par l'abbé Lebeuf, édition Cocheris : « Zacharie Gossard Duquesnay, supérieur des Théatins, déclara, le 16 février 1791, que la maison conventuelle était composée de seize religieux profès, de deux agrégés et de deux postulants; que cinq d'entre eux étaient à Tulle où ils professaient. » (Tome III, p. 200.)

tainement, confier leur cause à des mains plus fermes et plus autorisées que ne pouvaient l'être celles de Joachim Lebreton, alors âgé de trente ans (1).

Si le futur secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts sut se défendre des entraînements des partis, il dut, par contre, se montrer attentif au mouvement que subirent les sciences et les lettres dès le début de la Révolution. Devenu l'ami du chimiste d'Arcet, alors inspecteur général de la Monnaie, Lebreton se maria peu après avec la fille aînée de ce savant.

Le salon de d'Arcet était le rendez-vous d'une société d'élite. Là, chaque soir, se discutaient les graves événements que traversait la France. Un rapport de Grégoire, tendant à supprimer « toutes les académies et sociétés littéraires patentées par la nation », occupa pendant quelques semaines l'opinion publique. Les lettrés et les artistes atteints par la proposition de l'évêque de Blois, qui n'était d'ailleurs que l'organe du Comité d'instructiun publique, espéraient que la Convention maintiendrait les Académies. Au nombre des amis de d'Arcet, Lavoisier, Berthollet, Fourcroy faisaient partie de l'Académie des sciences. On pressent qu'ils ne pouvaient rester indifférents sur l'issue du rapport de Grégoire. Élu député suppléant de Paris en 1792, Fourcroy ne fut admis à siéger à la Convention qu'en juillet 1793. Il entra sans tarder au Comité d'instruction publique, mais avant qu'il y eût voix prépondérante, l'Assemblée donnait gain de cause à Grégoire dans sa séance du 8 août (2).

Un décret fit disparaître l'œuvre de Richelieu et de Colbert. Deux ans après, le 5 fructidor an III (3), la Convention relevait sous le nom d'Institut, les Académies qu'elle avait renversées.

Qu'est-ce qu'une Académie, ou mieux, qu'est-ce que l'Institut ? Quelle est sa place dans la société, quelle est sa mission ? Le législa-

(1) C'est Barbier, l'auteur du *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, qui attribue ce travail à Lebreton, sans fournir d'ailleurs aucune preuve de son assertion. *L'Accord des vrais principes* est signé par les évêques métropolitains de Paris et de la Seine-Inférieure ainsi que par les chefs des diocèses de l'Aisne, des Landes, de l'Eure, de l'Allier, de l'Oise, de Loir-et-Cher, de la Meuse, de la Manche, de l'Ain, du Cantal, de Saône-et-Loire, du Gard, du Var, de la Charente et de l'évêque métropolitain de l'Ille-et-Vilaine, « député à la seconde Législative ».

(2) *Moniteur universel* du 9 août 1793, n° 221.

(3) 22 août 1795.

teur va nous l'apprendre. « Il y aura, dit la loi de fructidor, pour toute la République, un Institut national chargé de recueillir les découvertes, de perfectionner les arts et les sciences (1). »

Recueillir et perfectionner : tel est le texte de la loi. On ne pouvait faire plus grande ni plus élevée la place d'un corps savant dans l'État. Et n'est-il pas étrange que les mêmes hommes qui avaient détruit les Académies comme une puissance incommode et dangereuse, aient reconnu l'utilité de les restaurer sur des bases plus étendues ? L'autorité dont elles allaient être dépositaires s'appliquait à toutes les branches du savoir humain. Rapprochement curieux : pour nous renfermer dans le cadre de cette étude, constatons que tous les peintres, les sculpteurs et les architectes nommés ou élus dans la classe de Littérature et Beaux-Arts, avaient appartenu à l'ancienne Académie de peinture ou à celle d'architecture. Comment donc expliquer qu'après avoir dépouillé l'Académie de toute pérogative et dispersé ses membres, on ait, quelques mois après, rouvert le Portique et rappelé sous ses voûtes ceux-là même qu'on avait chassés ?

Si merveilleux que paraisse un pareil retour de fortune, il est aisé d'en saisir la raison. La Convention nationale en relevant d'une main ce que de l'autre elle avait abattu s'est rendue à l'évidence. En effet, toute chose ici-bas, dans l'ordre de la pensée aussi bien que dans l'ordre physique, a besoin d'être sauvegardée et de croître. Une double loi de conservation et de progrès s'impose à notre activité. L'art n'est pas affranchi de la destinée commune. S'il n'est défendu dans l'unité de son principe, dans l'harmonie des préceptes qui sont sa force, dans la splendeur des chefs-d'œuvre laissés par les maîtres, l'art déclinera. Aucune clarté ne tombant sur l'artiste de plus haut que l'homme, l'artiste n'écoutera que lui-même et la confusion des systèmes produira le vide dans l'école. Car il suffit de jeter un coup d'œil sur les peuples ou les institutions pour se convaincre que si une autorité n'intervient, tout marche de soi vers la ruine. Vivre, implique la lutte. La force de dispersion, d'anéantissement qui pèse sur la nature doit être entravée par une force supérieure toujours appliquée à concentrer et à protéger l'élément vital. Ce n'est pas tout. Tôt ou tard, l'équilibre se rompt de nouveau, la défaite paraît imminente et ne peut être con-

(1) Art. V.

jurée que par le développement de la force défensive qui se transforme en puissance conquérante. Telle est la loi. Quiconque cesse de grandir décroît. Le fonctionnement de l'existence ne comporte pas de point d'arrêt. Des deux versants de la vie, le premier veut être gravi avec effort ; en revanche, la marche sur cette route ascendante et lumineuse est infinie ; au contraire, du second versant la pente est rapide et le trajet limité. Mais cette force conquérante qui se plaît dans la voie du progrès, quel sera son nom ? Nous venons de le dire, l'autorité. Sa forme ? Une hiérarchie. Sa puissance ? L'exemple.

L'autorité, lorsqu'elle n'est pas usurpée, est naturellement féconde et vivifiante. Acceptée par tous, si sa garde est confiée à des hommes groupés d'après un ordre établi, si les dépositaires du pouvoir n'ont qu'un but, le triomphe de ce qui est vrai, soyez sûrs que la puissance de tels hommes sera grande. Une cause élevée porte d'instinct ses défenseurs au respect d'eux-mêmes. La préférence donnée par eux à l'œuvre éminente qui les occupe est une preuve déjà du caractère dont ils sont doués ; mais, leur vie publique dût-elle ne dater que du jour où la vérité se réclame de leur génie ou de leur courage, les champions du vrai savent être des hommes d'exemple.

Est-ce que l'Institut n'est pas pour notre France cette autorité consentie, que la génération qui s'éteint, réprésentée par l'élite de ses membres, délègue aux plus méritants de la génération suivante ? Et ces hommes, gardiens de la tradition dans tous les ordres de la pensée, chargés de transmettre à d'autres le flambeau qu'eux-mêmes avaient reçu, ont-ils jamais cessé d'être dignes ? Libre d'user à son gré des dons de l'esprit, l'Institut de France n'a pas permis aux lettres, aux sciences, à l'art de décliner dans son sein. Il y a plus : le goût public s'est senti sauvegardé par la vigilance des Académies. Et qu'on ne tente pas d'amoindrir le rôle de ces corps savants sous le faux prétexte qu'il ne sont pas toujours la représentation la plus haute et la plus exacte du monde des lettres. Si nous jugeons notre époque avec l'entraînement et les passions inséparables des jours de luttes, nous estimerons peut-être que certains noms qui devaient figurer dans les annales de l'Institut de France ne s'y trouvent pas ; toutefois, il nous faut reconnaître que même aujourd'hui les hommes vraiment poètes ou artistes qui se seraient vus écartés de l'Académie française ou de l'Académie des Beaux-Arts sont très rares. Et si, observant le génie

de plus loin, nous comptons les hommes de pensée dont la postérité prendra souci dans un siècle, nous constaterons sans peine que tous ont eu leur place à l'Institut.

Le 15 germinal, an IV (4 avril 1796), à la séance d'inauguration de l'Institut, Daunou s'exprimait en ces termes :

A côté des premiers pouvoirs, organes ou instruments de la volonté du peuple français, la Constitution a placé une société littéraire qui doit travailler au progrès de toutes les connaissances humaines... L'Institut national n'exerce sur les autres établissements d'instruction aucune surveillance administrative, il n'est chargé lui-même d'aucun enseignement habituel. Pour le soustraire au péril de se considérer jamais comme une sorte d'autorité publique, les lois ont placé loin de lui tous les ressorts qui impriment des mouvements immédiats et ne lui ont laissé que cette lente et toujours utile influence qui consiste dans la propagation des lumières, et qui résulte, non de la manifestation soudaine d'une opinion ou d'une volonté, mais du développement successif d'une science ou de l'insensible perfectionnement d'un art. Borné à ce ministère, l'Institut national est appelé du moins à l'exercer avec plénitude.

On le voit, le législateur n'a pas voulu créer un corps enseignant en établissant l'Institut, mais bien une société ayant charge de faire prospérer la science, l'art et les lettres par la sanction qu'elle saurait donner aux grandes œuvres de l'esprit. Or, la parole de Daunou, qui a près d'un siècle de date, définit aussi fidèlement aujourd'hui qu'en 1796 la tâche quotidienne de l'Académie. Celle-ci s'est abstenue « de se considérer jamais comme une sorte d'autorité publique » ; en retour les gouvernements ont respecté son indépendance, justifiant cette autre parole de Daunou : « Ceux qui ont le droit de lui demander des travaux n'auraient pas le pouvoir de lui commander des opinions (1). »

Joachim Lebreton fit partie de l'Institut dès son origine. Rédacteur de la *Décade philosophique* avec Ginguené, son compatriote et son ami, l'ex-Théatin n'avait pas tardé à se créer un nom dans la presse. Son érudition, le sens critique qui le distinguait, un style clair et châtié, faisaient rechercher ses articles. Il accompagna d'Arcet, Fourcroy, et Ginguené lui-même, à l'Institut national. Nommé membre de

(1) Discours d'inauguration, séance du 15 germinal. *Moniteur universel* du 23 germinal, an IV (12 avril 1796, nº 203).

la Classe des sciences morales et politiques, il y remplit les fonctions de secrétaire. C'est en cette qualité qu'il prit la parole à la séance d'inauguration pour prononcer l'éloge de Raynal. Très attaché aux devoirs de sa charge, Lebreton se vit confirmer son titre pour une année le 10 germinal an V (30 mars 1797) et, cinq jours après, il lisait en séance publique une notice sur le commentateur de Bacon, Alexandre Deleyre (1).

Nous venons d'écrire que Lebreton se vit confirmer son titre de secrétaire après un an d'exercice. Cette charge était donc transitoire? Reportons-nous au décret de fondation de l'Institut. Il y est dit que « le secrétaire de chaque Classe, élu au scrutin et à la pluralité absolue des suffrages, restera en fonctions seulement pendant une année et ne pourra être réélu qu'une fois (2). » Ce mode de nomination était, ce semble, de nature à écarter sans retour l'institution des secrétaires perpétuels. Y avait-il eu simplement oubli de la part du législateur, ou devons-nous croire à une intention raisonnée de modifier sur ce point les statuts des anciennes Académies ?

Les organisateurs de l'Institut n'avaient rien oublié. Joseph Lakanal, rapporteur du projet de règlement de la nouvelle société, prit la peine d'appeler à deux reprises, le 19 pluviôse et le 25 ventôse an IV (8 février et 15 mars 1796), l'attention des Cinq-Cents sur la nécessité de ne pas laisser au même académicien pendant plus d'une année une part du gouvernement de l'Académie.

> L'usage reçu dans les sociétés savantes, dit le rapporteur, a toujours été jusqu'ici de perpétuer, ou de maintenir à long terme, les fonctionnaires de ces académies dans l'exercice de leurs charges. Or, l'expérience a démontré que des agents inamovibles dans le sein de ces sociétés usurpaient bientôt et concentraient en eux seuls l'influence de la compagnie sur l'opinion publique ; les travaux de leurs confrères étaient autant de trophées élevés à leur renommée, et leurs efforts généreux pour la gloire des arts ne servaient guère qu'à donner un nouvel éclat à des réputations usurpées. Ces hommes privilégiés étaient les tuteurs des sciences ; il est temps qu'elles soient vengées de ces sanglants outrages (3).

Lakanal ne recule pas devant l'emphatique expression de sa pensée.

(1) *Moniteur universel* du 7 floréal an V (26 avril 1797, n° 217).

(2) Art. III et V.

(3) *Moniteur universel* des 24 pluviôse (13 février 1796, n° 144) et 30 ventôse (20 mars 1796, n° 180).

Excessif dans les termes, il outrepasse la vérité dans l'assertion qu'il émet. Il n'est point exact que l'institution d'officiers inamovibles dans une Académie ait restreint l'influence de la Compagnie au profit de certaines réputations individuelles. Prenons pour exemple l'ancienne Académie royale de peinture. Si nous exceptons Le Brun, qui dirigea le premier cette société, alors qu'elle était à peine consolidée, aucun de ceux qui exercèrent à sa suite la charge de directeur ne fit sérieusement sentir son influence personnelle sur les arts. Les successeurs de Le Brun sont connus : ils se nomment Mignard, Noël Coypel, La Fosse, Coysevox, Jouvenet, Boullongne, Coustou, Largillière, Boucher, Vien. Nul d'entre eux, — et nous ne rappelons ici que les plus célèbres, — ne peut être taxé d'avoir tenu l'art en tutelle. Aucun n'a usé de son titre ou des pérogatives de sa charge pour éclipser ses collègues. Tous, au contraire, ont compris les avantages de l'association, et le corps d'élite dans lequel ils occupèrent le premier rang fut l'objet de leur sollicitude éclairée.

Il en faut dire autant des chanceliers, dont les devoirs étaient à peu près les mêmes que ceux des secrétaires perpétuels d'aujourd'hui. Girardon, Van Clève, Cazes, Jeaurat, Pigalle n'ont pas concentré sur eux la gloire de l'école française, bien qu'ils soient restés en fonctions pendant un siècle et demi. Les récriminations de Lakanal sont donc sans fondement ; elles émanent d'un esprit prévenu (1).

Chose étrange, les critiques intéressées du rapporteur de l'an IV ne l'empêcheront pas de rendre hommage à l'Académie. Obligé de reconnaître ce que dut avoir de profitable pour cette société l'institution des chanceliers inamovibles, Lakanal s'exprime ainsi : « Le président de l'Institut sera renouvelé tous les six mois et les secrétaires tous les ans. Le bien du service exige qu'ils restent en place une année entière (2). » Qu'est-il besoin d'un aveu plus complet ?

(1) L'Académie de peinture n'a compté, de fait, qu'une catégorie d'agents inamovibles, selon l'expression de Lakanal. Le directorat ne fut généralement exercé dans son sein que pendant trois années : seuls, ses chanceliers étaient nommés à vie. C'est volontairement que nous ne parlons pas ici des secrétaires historiographes, Testelin, Guillet de Saint-Georges, Cochin, Renou, hommes dévoués, utiles, mais qui ne pouvaient porter ombrage par leur dévouement aux académiciens, peintres ou sculpteurs en renom.

(2) *Moniteur universel* du 30 ventôse (20 mars 1796, n° 180).

On entendait innover en organisant l'Institut, aussi ne voulait-on rien devoir à des règlements surannés; toutefois, là encore l'évidence s'est imposée. Il fallut reconnaître l'utilité d'un dignitaire stable, gardien des traditions, et tandis que le président de chaque Classe, élu pour six mois, n'était pas rééligible, le secrétaire élu d'abord pour un an et susceptible de réélection pouvait rester en charge pendant deux années.

Cette latitude devait profiter à Lebreton. Il épuisa la durée précaire d'une dignité que plus tard nous le verrons tenir avec non moins de zèle que d'éclat. Les circonstances, d'ailleurs, lui furent favorables. Des services d'un ordre nouveau allaient le désigner au choix de ses pairs pour le titre de secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts lorsque cette dignité serait rétablie.

Dans toute science il convient de distinguer l'élément spéculatif et l'élément pratique. Or, nous entendons par science tout système d'opinions et de lois sur un même sujet. D'après cette acception l'art est une science. Il est donc naturel que le secrétaire d'une Académie des Beaux-Arts maintienne les traditions de même qu'il doit en sauvegarder les résultats pratiques, c'est-à-dire les richesses d'art. Les chefs-d'œuvre auront en lui, s'il est nécessaire, un conservateur éminent. Philosophe et homme d'administration, il saura faire que l'Académie soit un pouvoir modérateur contre le caprice, dans la sphère de l'idée, protecteur contre la destruction dans le domaine des faits. Esprit formé de synthèse et de prudence, il devra signaler la marche progressive des notions esthétiques, en même temps qu'on le verra défendre avec énergie les plus purs trésors de la nation, ses œuvres d'art.

Nous en convenons, ce double rôle n'est pas toujours départi au secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts. Plus d'un, parmi les successeurs de Lebreton, n'aura pas à veiller sur les chefs-d'œuvre; la défense des principes s'imposera seule à son érudition et à sa critique. Mais à qui ces écrivains heureux seront-ils redevables de leurs loisirs? Au plus ancien de leurs devanciers, au premier secrétaire perpétuel de la quatrième Classe de l'Institut, à Joachim Lebreton lui-même.

Dès le 26 mai 1791, l'Assemblée nationale avait décrété que le Louvre et les Tuileries seraient le palais destiné à l'habitation du roi

et à la réunion de tous les monuments des sciences et des arts (1). C'est sur la proposition de Barère de Vieuzac que le décret fut rendu.

Le 2 mai 1794, la Convention s'occupait de pourvoir à l'installation du Muséum des Arts au Palais-National. Un arrêté du Comité de salut public porte que « le citoyen Lannoi architecte, conservateur du Muséum, est chargé sous la surveillance de David et Granet, représentants du peuple, de faire construire incessamment le Muséum de la République conformément au plan qu'il a présenté (2). » Il n'est que temps de hâter cette organisation définitive, car les actes de vandalisme se multiplient sur le territoire, et, au dehors, nos armées triomphantes stipulent l'abandon par les vaincus des œuvres d'art que nos commissaires ont choisies et qu'ils dirigent sur la France.

Le 26 mai, Grégoire montait à la tribune de la Convention et dans un rapport débutant par ces mots : « Le mobilier de la nation a souffert des dilapidations immenses », il montrait, non sans éloquence, nos richesses d'art en proie au pillage et à la destruction. L'exposé de l'orateur fut long et douloureux. Mais à la suite des constatations pénibles que son patriotisme ne lui permit pas d'abréger, l'évêque de Blois fit allusion aux précieuses dépouilles que nos armées assuraient à la France.

Les Romains devenus maitres de Sparte, dit-il, eurent l'industrie de faire scier au Pœcile le ciment sur lequel était appliquée une fresque magnifique. On la vit arriver à Rome sans être endommagée par les suites d'une opération si violente. Plus que les Romains, plus que Démétrius Poliorcète, nous avons droit de dire qu'en combattant les tyrans nous protégeons les arts. Nous en recueillons les monuments même dans les contrées où pénètrent nos armées victorieuses... La République acquiert par son courage ce qu'avec des sommes immenses Louis XIV ne put jamais obtenir. Crayer, Van Dyck et Rubens sont en route pour Paris, et l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées (3).

En possession de ces glorieux trophées, le pouvoir se hâta d'improviser une sorte d'administration des arts. Joachim Lebreton reçut le titre de chef du bureau des Beaux-Arts. En d'autres temps on l'eut appelé directeur ou surintendant général. Chargé de correspondre avec les commissaires français à l'étranger, Joachim Lebreton

(1) *Moniteur universel* du 27 mai 1791, n° 147.
(2) *Moniteur universel* du 11 juin 1794, n° 263.
(3) *Moniteur universel* du 9 vendémiaire an III (32 septembre 1794, n° 91.

s'enquérait auprès d'eux de la valeur de tel objet d'art ou désignait à leur choix quelque œuvre fameuse. La présence d'un monument de prix était-elle signalée dans un port, c'était encore au chef du bureau des Beaux-Arts à faire constater le degré de conservation de l'œuvre conquise, dont il prenait régulièrement possession au nom de l'État : puis il devait assurer le transport jusqu'à Paris et le meilleur placement dans le Louvre, de ces trésors d'art. Si l'on songe maintenant au nombre et à la rapidité des victoires du général Bonaparte pendant la campagne d'Italie, on comprend que la charge de chef du bureau des Beaux-Arts ne dut pas être une sinécure. Elle exigeait au contraire un homme actif, lettré, doué de sens pratique et tenant un rang distingué dans la société : Joachim Lebreton, membre de l'Institut, se trouvait donc naturellement indiqué pour occuper ce nouveau poste.

Dès les premiers jours de juin 1796, Milan faisait l'abandon de toiles du Titien, de Léonard, de Schidone, des Carrache, de Véronèse. de Raphaël et de Rubens. Le Dôme de Plaisance était dépossédé de trois œuvres portant les nom de Louis Carrache et de Procaccini. Parme cédait à la France le *Saint Jérôme* du Corrège, au sujet duquel Bonaparte écrivait de son quartier général de Bologne, le 3 messidor : « Le célèbre tableau de saint Jérôme est tellement estimé dans ce pays qu'on offrait un million pour le racheter (1). »

Dans le même bulletin, le général en chef écrit au Directoire : « Les tableaux de Modène sont partis. Le citoyen Berthélemy s'occupe en ce moment-ci à choisir les tableaux de Bologne. Il compte en prendre une cinquantaine, parmi lesquels se trouve la *Sainte Cécile* qu'on dit être le chef-d'œuvre de Raphaël (2). »

De Tolentino, le 1er ventôse an V, Bonaparte écrit de nouveau : « La commission des savants a fait une bonne récolte d'œuvres d'art à Ravenne, Rimini, Pesaro, Ancône, Loretto et Perugia : elles seront incessamment expédiées à Paris. Cela joint à ce qui sera envoyé de Rome, nous aurons tout ce qu'il y a de beau en Italie, excepté un petit nombre d'objets qui se trouvent à Turin et à Naples (3). » Et dès

(1) 21 juin 1796, *Moniteur*, n° 284.

(2) Bonaparte, s'il faut s'en rapporter au *Moniteur*, aurait écrit ici le nom de Michel-Ange, mais dans la *Correspondance de Napoléon Ier* (t. I, p. 418), le général est mieux renseigné. C'est Raphaël qu'il nomme.

(3) 19 février 1797, *Moniteur*, n° 165.

le 26 ventôse (1), un convoi d'une importance exceptionnelle parvenait à Toulon. Les statues de Jules César, d'Adrien, d'Auguste, l'*Antinoüs*, le *Sardanapale*, l'*Hercule Commode*, la *Vénus accroupie*, *Minerve*, constituaient un premier tribut du Vatican. Le Capitole s'était vu enlever l'*Amour et Psyché*, le *Gladiateur mourant*, la *Vestale portant le feu sacré*, *Junon*. Venise était dépouillée des célèbres *Chevaux de Saint-Marc*. Il ne fallut pas moins de dix chars pour transporter ces marbres antiques à travers la France. A leur suite venaient la *Sainte Pétronille* du Guerchin, le *Saint Jérôme* du Dominiquin, un *Miracle* d'André Sacchi, une *Descente de Croix* du Caravage, dix compositions du Pérugin, cinq toiles de Raphaël ; et des lettres d'Italie annonçaient l'arrivée prochaine de l'*Apollon du Belvédère* et du *Laocoon* (2).

Ce fut un enthousiasme général lorsque ces trésors d'art furent promenés à découvert dans Paris. Les quatre commissaires de l'État, Thouin, Moitte, Tinet et Berthélemy avaient accompagné les monuments recueillis par eux. Ils en remirent la liste officielle, au Champ-de-Mars, entre les mains du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, assisté de Joachim Lebreton et de tous les membres de l'Institut. Cette première fête eut lieu le 9 thermidor (27 juillet 1798).

Le lendemain, le Directoire était présent et son président Rewbell félicita publiquement les commissaires. Une médaille leur fut offerte. L'image de la France s'y trouvait gravée avec la légende : « *Les sciences et les arts renconnaissants* ». Thouin remercia les Directeurs au nom de ses collègues ; puis les chefs-d'œuvre qui étaient l'objet de cette solennité nationale furent acheminés triomphalement vers le Louvre (3).

De toutes les fêtes nationales dont Paris a été le théâtre dans la suite des siècles, je n'en conçois guère qui puisse être comparée à celles de thermidor an VI. Que les acclamations ne se soient pas multipliées comme il arrive aux solennités qui marquent l'avènement

(1) 16 mars 1797, *Moniteur*, n° 176.

(2) *Moniteur* du 27 mai 1797, n° 248. On conserve aux Archives nationales, sous les cotes F4 1096², 2453 et F17 1278, 1279, de curieux documents sur les œuvres d'art provenant d'Italie à l'époque du Directoire.

(3) *Moniteur universel* du 9 thermidor an VI (27 juillet 1798, n° 309).

d'un homme ou la victoire d'un parti, je n'en serais pas étonné, mais quel spectacle enivrant et apaisé tout ensemble que celui d'une nation faisant cortège au génie ! Là, point de sacrifice ou d'humiliation, aucune pensée amère. Nul dessein de représailles. Parmi ces milliers d'hommes qui se pressaient autour des vingt-neuf chars que l'on vit parcourir le long espace compris entre le Muséum d'histoire naturelle et le Champ-de-Mars, il n'y eut pas place pour un vaincu. L'unanimité radieuse de tout un peuple applaudissant à la beauté superbe des marbres antiques, heureux d'ouvrir ses rangs à Raphaël, à Zampieri, à Titien, à Véronèse, à Corrège, quelle scène ! Des détachements de troupes, des fanfares, des chœurs de musiciens, des bannières, des oriflammes ornées d'inscriptions, les bustes d'Homère et de Brutus portés sur des trépieds, les artistes les plus illustres, les lauréats des écoles spéciales de peinture, de sculpture et d'architecture alternaient avec les merveilleux trophées conquis au delà des Alpes. Notre pays eut le droit d'être fier. Entre les victoires des conquérants fameux dont l'histoire a gardé le souvenir, Xerxès, Alexandre ou César, et celles remportées par les armées françaises, la différence restait frappante. L'éclat des triomphes se mesurait jadis au nombre des captifs, aux sommes d'argent obtenues par le vainqueur. Là, nulle trace d'oppression dont l'homme eût à rougir ; rien qui trahît la convoitise ; mais des miniatures, des pierres gravées, des médailles, des toiles et des marbres, dépouilles opimes seules dignes d'une grande nation. L'heure, on se le rappelle, était aux parallèles ambitieux. Paris aimait à confondre son propre nom avec ceux de Rome et d'Athènes. Lorsque le vivifiant soleil de thermidor baigna de ses chaudes effluves ce peuple de dieux et de héros porté sur des chars, cet amoncellement de trésors, éternel honneur de l'esprit humain, que notre vieux Louvre allait abriter sous ses voûtes, Paris crut assister à des Panathénées inconnues jusqu'alors.

L'étendard qui précédait les vingt-sept chars sur lesquels avaient été placés le *Laocoon* l'*Apollon*, le *Gladiateur mourant*, le *Tireur d'épine*, l'*Antinoüs*, *Melpomène*, et maint autre chef-d'œuvre, portait ce distique :

> La Grèce les céda; Rome les a perdus;
> Leur sort changea deux fois, il ne changera plus.

Suprême aveu de la sécurité dans la possession! Avec moins d'harmonie et de concision, ce distique ne fait-il pas songer au vers débordant d'ivresse que le poète des *Chants du crépuscule* place sur les lèvres de Napoléon :

L'avenir! l'avenir! l'avenir est à moi!

Une pareille illusion est toujours bonne. L'homme n'est fort que par l'espérance. La France de l'an VI ne devait pas prévoir 1815. La victoire répugne à la seule hypothèse de la défaite. Laissons donc la rassurante devise se frayer un passage à travers la foule, laissons un peuple heureux jouir de sa fortune, laissons à la France la douce certitude que ces marbres divins, que ces peintures sans rivales ne sortiront jamais des murs de Paris, oublions la strophe railleuse et vraie de Victor Hugo :

Non, l'avenir n'est à personne.

Imposons silence à l'auteur de la deuxième *Messénienne* :

Adieu. débris fameux de Grèce et d'Ausonie.

et pressons le pas pour nous mêler à l'élite des littérateurs, des poètes, des savants et des musiciens rangés autour de la statue de la Liberté. Déjà les chars sont disposés en hémicycle formant comme un glorieux rempart à la pensée française. Des cordons de troupes encadrent l'enceinte. Au delà, le peuple qui s'agite sans violence et mêle ses vivats répétés aux salves formidables des canons. Tout à coup, le silence succède au bruit. C'est alors qu'un hymne patriotique écrit par Lesueur sur des vers du lyrique Lebrun, qu'on ne craignait pas d'appeler en ce temps-là Lebrun-Pindare, est chanté par un chœur imposant; puis les envoyés de la France qui ont fait choix de tous les chefs-d'œuvre amenés à Paris, remettent solennellement au représentant de l'État une liste officielle des trésors conquis, et pour clore cette fête inoubliable, des masses vocales entonnent le *Carmen seculare* d'Horace, dont Philidor a noté les stances. *Carmen seculare*, le chant des siècles! « Apollon, dieu du jour, astre enchanté, toujours le même et toujours nouveau, dont le char d'ivoire apporte et remporte, aujourd'hui, demain, à jamais la lumière; honneur du

monde, ô soleil, puisse-tu ne rien voir en ton cours d'aussi grand que la ville de Romulus ! »

Ainsi montent dans les airs sur un rythme sévère les invocations d'un peuple à la lumière, au dieu de la poésie et des arts. Ainsi la nation confiante dans la perpétuité de ses destins heureux s'abandonne aux transports, à l'enivrement des victoires.

Tels furent ces jours de Thermidor an VI, dont le programme émane en partie de la plume de Lebreton et dont l'éclat fit honneur à l'ancien secrétaire de la deuxième classe de l'Institut (1).

Si riche que se trouvât désormais le Musée central, les négociations de toute nature n'en furent pas moins continuées afin de placer hors de pair nos collections d'art. Une lettre du général Championnet, datée de Naples le 19 pluviôse an VII (7 février 1799), informe François de Neufchâteau, de découvertes qui viennent d'être faites et dont le profit sera pour nous.

Je vous annonce, écrit le général, que nous avons trouvé des richesses que nous croyions perdues. Outre les plâtres d'Herculanum qui sont à Portici, il y a encore les deux statues équestres de *Nonius* père et fils, en marbre. La *Vénus Callipyge* n'ira pas seule à Paris : nous avons trouvé à la manufacture de porcelaine la superbe *Agrippine attendant la mort;* les statues en marbre, de grandeur naturelle, de *Caligula*, de *Lucius Verus*, de *Marc-Aurèle;* un beau *Mercure* en bronze, et un *Méléagre* en rouge antique; beaucoup de bustes antiques en marbre du plus grand prix, parmi lesquels on compte un *Homère*, etc., etc. (2).

En présence d'un pareil nombre de monuments que la France tenait à honneur de recueillir et de conserver avec soin, le chef du bureau des Beaux-Arts se trouvait en perpétuels rapports avec les musées et les artistes. Ses manières distinguées, sa bienveillance lui conquirent rapidement l'estime de tous. Il se fit de nombreux amis dans le monde administratif où ses fonctions l'obligeaient à vivre.

(1) Il existe au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, dans la collection Hennin, une gravure anonyme, à l'eau-forte, qui donne une idée de la fête de l'an VI, de ses chars : *Apollon et les Muses*, la *République escortée de ses défenseurs*, la *Liberté*, les *Saisons*, etc.; de ses costumes antiques et militaires, et de la foule qui les entoure. D'autre part, une vignette, d'après Charlet, pour le *Mémorial de Sainte-Hélène*, représente le déchargement, au Louvre, des objets d'art provenant d'Italie.

(2) *Moniteur universel* du 23 ventôse an VII (13 mars 1799, n° 173).

Lorsqu'en 1802, le premier Consul eut nommé Vivant-Denon directeur du Musée central, Joachim Lebreton resta le collaborateur volontaire de l'homme de goût dont l'habileté non moins que le talent allaient faire, pendant la durée de l'Empire, une sorte de duc d'Antin. Si le baron Denon ne reçut pas le titre de surintendant des bâtiments, on peut dire qu'il en remplit les fonctions. Le duc d'Antin était aux ordres de Louis XIV ; Denon obéit à Napoléon. A la cour du nouveau monarque, Louis David tint la place de Le Brun ; il est vrai Chaudet ne put faire oublier Puget, mais Percier n'est pas moins grand que Claude Perrault. Rappelons en passant que Denon eut une part prépondérante dans la conduite des travaux du Louvre, l'érection de l'Arc de triomphe du Carrousel et de la colonne de la Grande-Armée.

Appelé au Tribunat le 1er janvier 1800, Joachim Lebreton ne devait en sortir qu'en 1807 ; toutefois sa carrière politique n'offre rien de saillant (1). La pente naturelle de son esprit l'inclina toujours vers l'étude.

Ce fut au cours de l'année 1803 que Gérard voulut peindre le portrait de Lebreton. A mi-corps, la tête nue, vue de trois-quarts, l'ancien secrétaire de la Classe des sciences morales a les bras croisés. Il porte un habit à large col et une épaisse cravate négligeamment nouée. De longs cheveux encadrent son visage. On serait tenté de croire que le peintre, dans l'arrangement de la chevelure, a voulu donner à son modèle une vague ressemblance avec le Premier Consul. Toutefois les traits diffèrent. Lebreton n'a pas la face osseuse et dure de Bonaparte. Les joues sont pleines ; le front haut et large révèle l'homme de pensée, l'arcade sourcillère porte dans son profil accentué l'indice de la fermeté, mais le regard limpide et franc,

(1) Les autographes de Lebreton n'ont pas tenté les amateurs. Toutefois, à la vente de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne, le 23 janvier 1844, une lettre de Lebreton datée du 1er décembre 1807 a passé aux enchères. Cette lettre, d'une page in-4o, contient une invitation à une réunion maçonnique. A une époque plus récente (le 15 juillet 1879) une autre lettre de Lebreton, écrite en 1806 et adressée au ministre de l'Intérieur, a passé en vente. Cette lettre a trait à Hippolyte Le Bas, lauréat d'un second grand prix d'architecture et qui pour se rendre en Italie avait besoin d'un certificat d'exemption du service militaire. Le ministre ayant contesté à Le Bas son droit à l'obtention de cette pièce, Lebreton prit la défense du jeune artiste, et sa lettre n'a pas moins de quatre pages in-folio. (Collecton Benjamin Fillon.)

la lèvre inférieure un peu forte dénotent la bonté du personnage. L'œuvre de Gérard est vivante. Pour être moins connu que certains de ses portraits classiques, celui de Lebreton mérite d'être rappelé avec éloges. Sans doute, Lebreton se trouvait alors exact aux « mercredis » du peintre dont le salon sans luxe réunissait chaque semaine les illustrations de la politique, de l'art ou des lettres (1).

Un arrêté rendu à Saint-Cloud le 3 pluviôse an XI (23 janvier 1803) vint modifier l'organisation de l'Institut. Le Premier Consul y créait quatre Classes, alors que la Convention n'en avait établi que trois, et les Beaux-Arts devaient former un corps distinct, divisé lui-même en cinq sections (2). En outre, l'arrêté de l'an XI autorisait chaque Classe à nommer un secrétaire perpétuel. Huit années d'expérience avaient suffi pour montrer ce que peut avoir de dangereux le renouvellement de toutes les charges dans une Académie. Sans méthode arrêtée, sans esprit de suite dans leurs travaux, les dignitaires renouvelables n'avaient pu asseoir l'autonomie de la Classe qu'ils représentaient. Frappé des lacunes d'une pareille situation, le Premier Consul entreprit d'y porter remède par le rétablissement des secrétaires perpétuels.

Joachim Lebreton fut élu secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts.

Une voie nouvelle s'ouvrait devant lui. Son activité ne se ralentit pas. Tel nous l'avons vu à la tête du bureau des Beaux-Arts, tel il se révéla dans l'accomplissement de ses devoirs professionnels. Il s'occupa d'abord des séances publiques de sa Classe. Leur date avait

(1) Au Salon de l'an IV (1795), Mme Guiard avait exposé un portrait du « citoyen Lebreton, chef des bureaux des Musées, à l'Instruction publique. » (Livret du Salon de l'an IV. Réimpression Guiffrey, n° 236.) Mme Guiard étant morte en 1803, Lebreton lui a consacré une notice dans le *Magasin encyclopédique*, neuvième année, t. I, p. 405-414.

(2) « La Classe des Beaux-Arts, composée de vingt-huit membres et de huit associés étrangers, fut divisée en cinq sections, désignées et composées comme suit : peinture, dix membres; sculpture, six; architecture, six; gravure, trois; musique (composition), trois. Cet arrêté autorisait la Classe à nommer, sous l'approbation du Premier Consul, un secrétaire perpétuel qui en serait membre, mais qui ne ferait point partie des sections; à élire, si elle jugeait à propos, jusqu'à six de ses membres parmi ceux des autres Classes de l'Institut; à nommer trente-six correspondants pris parmi les nationaux ou les étrangers. » (*Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, 1858, in-8°, t. I, p. 131.)

été fixée au 15 messidor (7 juillet) de chaque année. Or, les concours ne peuvent être clos pour cette époque. D'autre part, l'intérêt capital d'une séance publique réside dans la distribution solennelle des prix de peinture, de sculpture et de composition musicale. Lebreton résolut donc de faire reporter en vendémiaire, ou au plus tôt à la fin de fructidor, la date des séances publiques. En même temps, il s'efforça d'assurer à la Classe le privilège exclusif de la distribution des récompenses concernant les arts du dessin.

Un chercheur, François Grille, qui devait occuper plus tard le poste de chef du bureau des Sciences et des Beaux-Arts, a conservé la lettre que Joachim Lebreton adressait à Chaptal, ministre de l'Intérieur, le 1er floréal an XI (21 avril 1803), afin d'obtenir des Consuls une décision conforme à ses vœux (1). Chaptal accueillit la demande de son collègue, et un arrêté du Premier Consul, pris sur sa proposition, régla peu après la date et l'objet des séances publiques de la Classe des Beaux-Arts.

Il entrait alors dans les attributions du secrétaire perpétuel de lire à la séance annuelle une « Notice des travaux de la Classe » exécutés au cours de l'exercice écoulé. Le rapporteur instruisait le public de l'état de l'Académie de France à Rome, il passait en revue les études des peintres, des sculpteurs, des graveurs en médailles et en pierres fines, des architectes et des musiciens, pensionnaires du gouvernement à la villa Médicis. Cette première tâche accomplie, le secrétaire rendait compte du degré d'avancement auquel était parvenu le *Dictionnaire de la langue des Beaux-Arts,* que la quatrième Classe avait entrepris de rédiger, et dont le premier fascicule parut seulement en 1858. Enfin, les ouvrages intéressant l'esthétique ou l'histoire de l'art, la grande publication de Pierre Laurent, *le Musée français,* les écrits relatifs à l'archéologie que publiaient Quatremère de Quincy ou Émeric David, étaient l'objet d'appréciations bienveillantes de la part du secrétaire perpétuel. La Classe des Beaux-Arts ne disposait pas à cette époque des fondations nombreuses qui sont de nos jours l'une des richesses de l'Académie. Mais bien que l'approbation du secrétaire ne donnât droit à aucune récompense, sa parole en ces sortes de solennités assurait aux œuvres de la pensée une sanction

(1) *Le Bric-à-Brac,* par F. Grille. Paris, 1853, 2 vol. in-12, t. II, p. 102-109.

décisive et leurs auteurs pouvaient être considérés comme des lauréats de l'Institut.

Gardien des traditions et défenseur des droits de l'Académie, le secrétaire perpétuel était donc en outre à cette époque l'historiographe de son temps dans le cadre où se renfermait son action (1). Ce n'est pas tout. Une prérogative éminente fut toujours dévolue aux secrétaires, celle de prononcer l'éloge du talent lorsqu'un homme supérieur a cessé de vivre. C'est là, sans contredit, ce qui constitue, au premier titre, l'autorité du secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts. Depuis quatre-vingt-dix ans, la lecture d'un éloge au palais Mazarin est une fête de l'esprit. Seules, les réceptions de l'Académie française peuvent être comparées aux séances solennelles où le représentant des autres Classes met le dernier sceau à la réputation d'un savant ou d'un grand artiste. Mais tandis qu'à l'Académie française l'éloge peut quelquefois ne pas exclure la satire de la part du récipiendaire trop soucieux de sa propre gloire, les discours désintéressés des secrétaires perpétuels à l'Académie des Beaux-Arts renferment un portrait plus noble de l'homme qu'ils se proposent d'honorer. Orateurs, ce n'est pas dans un sentiment personnel que les secrétaires se montrent attentifs à bien dire; collègues, ils parlent de leur modèle après l'avoir pratiqué; dignitaires inamovibles d'un corps savant, ils ont à tâche de sauvegarder sa réputation en prenant soin de ne pas démentir ce qu'ils ont affirmé la veille. L'unité de doctrine, l'élévation de la pensée, je ne sais quoi de généreux distinguent leur parole.

De 1803 à 1814, Joachim Lebreton n'a pas prononcé moins de douze éloges. Ce sont ceux de Vien et de Suvée parmi les peintres; de

(1) Nous ne pouvons suivre Lebreton dans les travaux quotidiens, les négociations de tout genre dont il s'acquitta comme secrétaire perpétuel. M. le comte Delaborde, dans son *Histoire de l'Académie des Beaux-Arts*, rend d'ailleurs sur ce point une complète justice à son prédécesseur. Sa régularité, son influence heureuse, sa sollicitude sont mises en lumière par M. Delaborde. Rappelons ici une pièce entre cent autres. On trouvera dans les *Nouvelles archives de l'art français* (1re série, t. V, année 1877, p. 372-377), une lettre importante de Lebreton au ministre de l'Intérieur, M. de Champagny, relative à l'exemption de la conscription accordée aux jeunes gens qui ont remporté le prix de Rome. La lettre est de 1806 et les lauréats en faveur desquels plaide le secrétaire perpétuel sont : Boisselier, Heim, Cortot, H. Le Bas, Provost et Poterelle.

Julien, de Pajou, de Moitte (1) et de Chaudet parmi les sculpteurs. Dumarest, le graveur; les architectes Raymond et Ottone Calderari, les musiciens Guglielmi (2), Grétry, Haydn ont reçu de lui le tribut d'une louange sincère, pleine de tact et de mesure, que la postérité n'a pas revisée. Il esquisse en ces termes le profil de Suvée :

M. Suvée possédait tout ce que le travail opiniâtre peut conquérir... Dans les arts, les sciences et les lettres, la longanimité de l'étude ressaisit toujours une portion du domaine de l'esprit humain. Souvent même l'homme laborieux acquiert des avantages qui échappent au génie, aux talents brillants, parce qu'ils dédaignent de devoir quelque mérite au temps et à l'assiduité. L'on reconnaissait donc dans M. Suvée les parties de l'art les plus difficiles à apprendre, savoir la science et la correction du dessin, la connaissance profonde de la perspective, trop souvent négligées l'une et l'autre, même par de très habiles peintres. La nature lui avait refusé les élans du génie et une riche palette. Mais, comme elle se montre avare de ces éminentes faveurs, qu'elle seule dispense, on peut, sans les avoir obtenues, être encore un peintre très digne d'estime, et c'est ce que fut M. Suvée (3).

Assurément, l'éloge n'est pas excessif, toutefois les réserves du critique sont formulées avec une franchise qui n'a rien d'amer. D'ail-

(1) C'est le 3 octobre 1812 que Lebreton prononça l'éloge de Moitte, publié sous le titre : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Moitte, membre de l'Institut impérial de France et de la Légion d'honneur, professeur aux Écoles spéciales de peinture et de sculpture.* Cette notice a été réimprimée dans la *Revue universelle des arts* (année 1858, t. VIII, p. 419-424).

(2) Les éloges de Dumarest et de Guglielmi lus à la séance du 4 octobre 1806, ont été publiés en une même brochure, sous le titre de : *Notices historiques sur la vie et les ouvrages de M. Guglielmi, associé étranger, maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, et de M. Rambert Dumarest, membre de l'Institut.* La date du 4 octobre 1806 mérite d'être retenue. Voici en quels termes s'exprime le comte Delaborde à ce sujet : « La première des six cent vingt séances tenues jusqu'à ce jour (mai 1891) dans l'ancienne église du collège Mazarin eut lieu le 4 octobre 1806, sous la présidence de l'architecte Heurtier. Elle fut remplie presque entièrement par la lecture d'un morceau de circonstance dans lequel, suivant le goût du temps, le secrétaire perpétuel de la classe, Joachim Lebreton, ne manquait pas de rappeler à propos du fait présent les exemples d'Athènes et de Rome. » (*L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, par M. le comte Henri Delaborde. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1891, in-8°, p. 106.)

(3) *Éloge historique de M. Suvée, directeur de l'École impériale de France à Rome, membre de la Légion d'honneur, correspondant de l'Institut national, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et sculpture, et professeur dans ses écoles.* (Séance du 3 octobre 1807.)

leurs, Lebreton n'oubliera pas de rappeler que le plus beau titre de Suvée à la reconnaissance des artistes, c'est d'avoir restauré l'Académie de France qui, sous sa direction, quitta le palais Mancini pour la villa Médicis. « Tout était en ruines dans le palais de France à Rome, écrit Lebreton. La fureur populaire l'avait dévasté. Le nouveau directeur fut obligé de recréer tout. De nombreuses difficultés cédèrent à ses soins, à son amour pour les arts et pour l'école (1). »

Le secrétaire perpétuel a-t-il à parler de Pajou, il appelle l'attention sur le caractère national de l'œuvre du sculpteur :

Par un bonheur dont nous devons nous féliciter, dira-t-il, les plus belles statues de M. Pajou représentent des Français illustres dans les sciences, dans la carrière des armes et la haute éloquence : ce sont Descartes, Pascal, Turenne, Bossuet et Buffon (2).

Écoutons ce qu'il dit du statuaire Chaudet :

C'est surtout dans la commission du Dictionnaire de la langue des Beaux-Arts que nous eûmes l'occasion de connaître la sagacité, la justesse, la trempe forte de son esprit. Instruit, mais non lettré, il nous étonnait tous par la manière analytique avec laquelle il concevait et disposait les articles nombreux qui lui étaient échus (3).

Un autre jour il rend hommage à la science technique de l'architecte des châteaux de Saint-Cloud et de Saint-Germain, Jean-Arnauld Raymond :

La collection des mémoires de l'Institut en contient un de M. Raymond, qui suffirait pour justifier tout ce que nous avons dit de la science profonde, du goût, de l'érudition et de l'habileté de cet artiste. C'est un monument d'instruction et d'utilité. Il a pour objet de comparer la construction du dôme de la Madona della Salute, à Venise, avec celle du dôme des Invalides, à Paris, les deux monuments de ce genre qui ont le plus de ressemblance. Après des observations et des recherches sur les anciens architectes célèbres de la belle école vénitienne, l'auteur rend compte du monument qu'il veut comparer, et le résultat de toutes ses recherches comme de toutes ses observations est qu'on pourrait apprendre par l'exemple de la charpente du dôme de la Madona della Salute dont il donne tout le système avec une précision mathématique, à économiser les

(1) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Pajou, de l'ancienne Académie de peinture et sculpture, l'un des recteurs de l'École, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur.* (Séance du 6 octobre 1810.)

(2) *Ibid.*

(3) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Chaudet, membre de l'Institut impérial de France et de la Légion d'honneur, professeur aux Écoles de peinture et de sculpture.* (Séance du 5 octobre 1811.)

bois dans les charpentes des édifices, non seulement sans nuire à la solidité, mais en l'augmentant (1).

Mais l'éloge le plus remarquable que Joachim Lebreton ait laissé, c'est peut-être celui de l'architecte Ottone Calderari, associé étranger de l'Institut. L'élégance du style non moins que le choix des pensées permettent de ranger cette notice au nombre des meilleures pages de critique :

Palladio, écrit Lebreton, avait tracé la route des bonnes études, en même temps qu'il créait les modèles. Par une profonde méditation des monuments antiques, il s'était pénétré du génie qui les avait conçus et dirigés. Il était parvenu à faire un choix dans la prodigieuse variété de proportions qu'ils présentent, à s'en former un style qui lui appartînt, et qui réunissant la grandeur, la noblesse, la grâce et l'élégance, lui a mérité le surnom de *Raphaël de l'architecture*. Calderari prit ce grand maître pour guide; c'est-à-dire qu'il étudia aussi les monuments de l'antiquité, et qu'il se nourrit longtemps de la substance que Palladio en avait exprimée avec autant de goût que de science. Il n'imita point Palladio, il se l'appropria : de sorte que les ouvrages de Calderari semblent quelquefois une suite de l'inspiration du même génie qui animait le fondateur de l'école vicentine.

La caractéristique du talent de Calderari ne pouvait être plus habilement déterminée. Lebreton s'enfermera-t-il dans la critique élogieuse des œuvres de l'architecte italien? Non. Ce qui distingue au premier chef l'esprit de Calderari, nous venons de l'apprendre, c'est le goût. Or, à l'époque où le secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts proclamait ce mérite chez un étranger, les intérêts de l'architecture française étaient compromis. Les perturbations politiques ayant rendu difficile le séjour de nos artistes en Italie, l'instruction d'un grand nombre avait souffert et le goût s'était altéré. Lebreton signalera les causes d'une infériorité qui porte un si grave préjudice à notre école, et les préceptes que nous retrouvons sous sa plume ne sont pas moins justes qu'élevés :

On ne peut, dit-il, trop recommander aux jeunes architectes qui ont le bonheur de visiter l'Italie, d'étudier attentivement cette belle école de Vicence. En y méditant les ouvrages de Palladio, de Scamozzi, d'Ottone Calderari et d'autres encore, ils apprendront à ne point séparer le savoir du goût qui en règle

(1) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raymond, ancien architecte du Roi, membre de l'Institut impérial de France et du Conseil des Bâtiments civils, architecte de S. M. l'Empereur et Roi au palais de Saint-Cloud.* (Séance du 2 octobre 1813.)

l'emploi, et qui lui donne des formes agréables; ils apprendront à être riches dans leurs compositions sans être lourds, à être harmonieux dans l'accord des détails avec les masses. Nous souhaitons surtout qu'ils se persuadent qu'en architecture comme dans tous les beaux-arts, le premier mérite est celui de la conception. Les grands architectes que nous avons nommés concevaient leurs projets de monuments comme l'on conçoit un poème, sur une idée première, d'où sortent les dimensions essentielles et les seules vraies, celles que comportent la nature, l'étendue du sujet. Cette idée s'enrichissait par des circonstances locales, par des accessoires, ou se réduisait à l'expression simple et pure. Jamais ils n'excédaient les limites que la raison et le goût avaient prescrites. Ils s'étudiaient ensuite à trouver des formes majestueuses ou seulement nobles, ou gracieuses, ou simples, et ils en soignaient l'exécution. Ils ne cherchaient point à étaler toute leur science dans un seul ouvrage, comme l'on a vu trop souvent depuis, des architectes, d'ailleurs habiles, entasser dans d'étroits espaces tout ce qu'ils avaient appris, tout ce qu'ils pouvaient emprunter aux monuments de la Grèce et de Rome : heureux encore quand ce n'était pas une habitation de particulier qu'on accablait de formes imposantes et d'ornements qui devraient être réservés aux temples de la Divinité et aux palais des grands de la terre.

A l'époque où Joachim Lebreton tenait ce langage, personne ne dut s'y tromper, l'Institut, au nom des saines traditions, se prononçait contre le style amoindri et sans grâce qui marqua les débuts de l'Empire (1).

L'éloge de Vien contient le récit de l'intervention courageuse de l'artiste au sein de l'Académie, touchant la fondation de La Tour :

Un des académiciens les plus renommés, écrit Lebreton, le peintre en portrait de La Tour avait légué une somme de dix mille francs afin de fonder un prix annuel pour une demi-figure peinte d'après nature, ou alternativement pour une figure dessinée d'après l'antique. L'argent était déposé depuis huit ans

(1) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. le comte Ottone Calderari, de Vicenze, architecte, membre associé de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France, de l'Académie olympique de Vicenze, de l'Académie des Beaux-Arts à Parme, de l'Institut de Bologne, etc.* (Séance du 1er octobre 1808.) Lebreton termine la notice de Calderari par les lignes suivantes qui renferment une pensée délicate, finement exprimée : « Je ne pouvais séparer l'éloge de Vicence et de l'architecture de celui du comte Ottone Calderari. J'ai espéré qu'on me pardonnerait cette cumulation. Si j'avais eu à parler d'un fils chargé d'un long héritage de gloire, qui lui serait parvenu par une transmission toujours directe, je n'aurais pas pu l'isoler de ses aïeux et surtout omettre la cause de cette perpétuité de gloire. Il en est des cités comme des familles : heureuses les unes et les autres quand elles adoptent un genre d'illustration qu'on peut aimer toujours, et qu'elles le transmettent avec leur nom d'âge en âge! Je dirais heureux les peuples qui suivront cet exemple, si l'on pouvait espérer qu'un pareil vœu se réalisât, s'il était possible d'accueillir une si douce illusion! »

entre les mains du Premier Peintre du Roi, mais non seulement la destination n'en était point faite : le dépositaire qui était aussi le chef des écoles, en vertu de son titre de directeur, proposait de rendre cette somme aux héritiers comme un bienfait inutile, et la plupart des académiciens y consentaient, pour ne pas contrarier le Premier Peintre dont il pouvait être dangereux de se faire un ennemi. — Comment, Messieurs, s'écria Vien, rentré depuis peu de jours d'Italie, vous voulez rendre une somme acceptée quand vous n'ignorez pas que le but, que l'intention bien prononcée du fondateur a été d'accélérer les progrès de l'art! Quoi! M. de La Tour a voulu, par un généreux sacrifice, obliger la jeunesse à peindre d'après nature, à dessiner d'après l'antique, et vous, conservateurs du feu sacré des arts, vous vous refusez à cet établissement! A quoi donc l'Académie doit-elle servir? Est-ce pour nous dire bonjour et bonsoir que nous nous assemblons ici? — Cette véhémence, ajoute Lebreton, produisit son effet (1).

Joseph Vien, le maître de Louis David, l'homme qui eut une part si grande dans le retour de l'école vers l'antique, est depuis longtemps en possession d'une juste renommée, mais il nous a paru curieux de rappeler, à la suite de Lebreton, que les élèves de l'École des Beaux-Arts sont peut-être redevables à Vien de la fondation de La Tour.

Il ne faut pas croire que le secrétaire de la Classe des Beaux-Arts, en racontant le trait qui précède, ait obéi à quelque sentiment étroit. Il ne s'est pas fait l'accusateur du passé pour mieux exalter le présent. Esprit sincère et libre il saura, le cas échéant, faire entendre aux membres de l'Institut l'éloge de l'ancienne Académie. C'est au cours de la notice sur le statuaire Julien que le secrétaire perpétuel se plut à mettre en lumière, avec une indépendance absolue, les avantages

(1) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Vien, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, ancien premier peintre du Roi et chevalier de son ordre, membre de l'Institut de France, du Sénat conservateur, et comte de l'Empire.* (Séance du 7 octobre 1809). C'est encore dans l'éloge de Vien que nous recueillons cette anecdote : Mme Geoffrin, étant venue trouver le peintre dans son atelier, se permit de lui dire : « — Faites-moi une tête, mais dans le goût de M. Van Loo. » Et Vien de répondre : « Je suis bien fâché, madame, que vous ayez pris la peine de monter si haut (il occupait le logement le plus élevé du Louvre), car M. Van Loo demeure au bas de la place. — Je le sais, monsieur! — Eh bien, madame, vous avez pris une peine inutile; vous devez sentir que si j'avais la faiblesse de faire ce que vous me demandez, je ne pourrais que mal imiter l'artiste recommandable dont vous désirez posséder une tête. Moi, madame, je ne sais faire que des *Vien*. — Vous êtes haut, monsieur! — A cent quarante-sept marches, madame! — Eh bien, monsieur, puisque vous ne faites que des Vien, faites-moi une tête de Vien. — Volontiers, madame! »

du règlement de l'Académie de peinture touchant les admissions. Après avoir parlé des épreuves successives que traversait le candidat. Lebreton ne craignit pas d'affirmer que selon lui le double concours au sortir duquel on était d'abord agréé, puis académicien, avait valu à la France de nombreux chefs-d'œuvre dont, à l'avenir, elle perdrait le profit. Cet aveu public nous est une preuve que le secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts n'était au service d'aucun parti. Proclamer hautement, sans réticence, ce qu'il croyait être la vérité, telle fut sa seule ambition (1).

Habile à traiter des arts du dessin, la musique ne lui fut pas étrangère. Ses éloges d'Haydn (2) et de Grétry attestent ses connaissances variées en même temps que le sens critique dont il était doué. En-

(1) « L'on ne saurait nier, écrit Lebreton, que le mode d'admission basé sur le double concours n'eût quelque chose de très solennel, et qu'il n'offrit des avantages. Il avait d'abord celui de faire produire à d'habiles artistes des ouvrages auxquels ils mettaient tous leurs soins et tous leurs talents, puisque leur réputation, leur état en dépendaient. Ces ouvrages restaient à l'Académie, qui siégeait au milieu d'eux. Ils formaient des espèces d'archives chronologiques et historiques de l'art. On a dit quelquefois que c'était aussi une sorte d'impôt mis sur les récipiendaires : mais le dédommagement suivait de près, et il eût été facile de pourvoir aux cas très rares d'exception où l'on aurait cru convenable de faire l'avance d'un encouragement à un artiste trop gêné. Comment d'ailleurs ne pas regretter un usage auquel on doit les tableaux d'*Icare* (morceau de réception de M. Vien), de l'*Enlèvement d'Orythie* (Vincent), de la *Veuve d'Hector* (David), de l'*Éducation d'Achille* (Regnault)? En sculpture, le *Jeune Faune*, par Salis, le *Narcisse* d'Allegrain, l'*Abel* de Stouf, l'*Achille* de Giraud, les morceaux de réception des habiles statuaires que je vois dans les rangs de l'Institut, et celui de Julien qui est en possession de passer pour le plus parfait de tous? Il n'est pas jusqu'aux mauvais ouvrages, s'il s'en trouvait dans cette collection, qui n'aient leur utilité; ils attestent jusqu'où le goût peut se corrompre et s'égarer. — Un autre usage de l'Académie de peinture et sculpture qui semblait sage aussi, dit encore Lebreton, c'était d'admettre les agréés à juger les concours pour les grands prix... C'était ajouter de la valeur aux couronnes, étendre les relations de famille parmi les artistes, honorer le mérite dans les juges adjoints. Si la vérité historique me forçait de laisser peser quelque reproche sur l'Académie, j'aurais du moins pris d'avance le plaisir de rendre justice à plusieurs de ses règlements. » (*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Pierre Julien, de l'ancienne Académie royale de peinture et sculpture, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur.* — Séance du 6 vendémiaire an XIV.)

(2) *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France et d'un grand nombre d'académies.* (Séance du 6 octobre 1810.)

thousiaste à l'égard de tout ce qui est grand et noble, il eut des paroles chaleureuses pour justifier les royales funérailles faites à Grétry (1).

Ce que nous venons d'écrire ne permet-il pas d'affirmer que Joachim Lebreton fut le digne représentant de la Classe des Beaux-Arts? Fontenelle traçant l'éloge de Du Hamel, le premier secrétaire de l'Académie des sciences, s'exprime en ces termes :

Il fallait à cette Compagnie un secrétaire qui entendit et qui parlât bien toutes les différentes langues de ces savants..., qui fût auprès du public leur interprète commun, qui pût donner à tant de matières... un certain tour et même un agrément que les auteurs négligent quelquefois de leur donner, et que cependant la plupart des lecteurs demandent; enfin qui par son caractère fût exempt de partialité, et propre à rendre un compte désintéressé des contestations académiques. Le choix de M. Colbert pour cette fonction tomba sur M. Du Hamel.

Il nous semble que ce portrait ne cesse pas d'être plein de vérité si nous y cherchons l'image de Lebreton. Lui aussi eut le talent de parler les différentes langues des hommes éminents dont il était le mandataire. Son style n'est pas dépourvu de l'agrément qui plaît au lecteur. Impartial, sincère, il parle avec maturité. Tout dans ses discours est amené au point.

Le 5 mars 1808, un *Rapport historique sur l'état et les progrès des Beaux-Arts en France* fut présenté à l'Empereur en son Conseil d'État. Joachim Lebreton est l'auteur de ce travail. Sous une forme abrégée, le rapporteur dut exposer la marche de l'école française de-

(1) « Quelques vanités murmurèrent de ce que de pareils honneurs étaient déférés à un artiste, écrit Lebreton, en terminant l'éloge de Grétry. Elles ignoraient sans doute qu'une nation grave, soigneuse, même jalouse de sa gloire et qui est aussi attentive à en recueillir tous les rayons que nous sommes faciles à dissiper la nôtre, que l'Angleterre ne crut rien exagérer en inhumant Garrick dans Westminster, parmi ses princes, ses héros, ses grands hommes en tous genres; que la population de Londres, que les pairs du royaume accompagnèrent son cercueil et que quatre des plus grands seigneurs tenaient le drap mortuaire. Elles ne savaient pas aussi qu'en laissant à la fortune le pouvoir de donner des titres, des rangs et la richesse, sans autres règles que ses caprices, la nature s'est réservé la toute-puissance de créer les hommes de génie, de répartir les talents et qu'elle a par cette loi irrévocable fixé leur éminente dignité ». (*Notice historique sur la vie et les ouvrages d'André-Ernest Grétry, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur, ancien inspecteur du Conservatoire de musique, membre de la Société des Philarmoniques de Bologne, et de la Société d'émulation de Liège.* — Séance du 1er octobre 1814.)

puis la Renaissance jusqu'à l'Empire. Les maîtres, leurs chefs-d'œuvre, les influences diverses qui ont entravé ou accéléré le mouvement progressif de l'art dans notre pays sont l'objet des justes appréciations de l'écrivain. Cet ouvrage de longue haleine révèle en Lebreton un érudit non moins qu'un critique (1).

Nous sommes en 1815. Les mauvais jours se sont levés sur la France. C'est l'heure de l'invasion. La défaite de Waterloo donne aux Alliés tout droit sur notre pays. Des régiments anglais et prussiens campent dans la capitale. Le 15 juillet 1815, l'Empereur s'embarque sur le *Bellérophon*, et déjà depuis plus d'une semaine les trésors d'art dont le général Bonaparte avait doté le Louvre ont été violemment repris et dispersés. Vainement Vivant-Denon se montre-t-il courageux, au péril même de sa liberté; mal protégé par un pouvoir incertain, qui n'a pas eu le temps de reprendre pied, Denon doit céder à la force. Aux injonctions blessantes de l'intendant général des armées prussiennes, Rebbentropp, en date du 8 juillet, le directeur du Musée a essayé de répondre en homme du monde et en administrateur (2). Mais le lendemain les ordres se succédaient avec

(1) L'introduction du *Rapport historique* comporte 34 p. in-4°, et la partie imprimée du *Rapport* lui-même compte 206 pages du même format. Nous ignorons par quelle cause l'impression de ce travail fut interrompue : l'exemplaire de la Bibliothèque nationale et celui de la Bibliothèque de l'Institut s'arrêtent au même point.

(2) Voici en quels termes Rebbentropp écrivit à Denon, le 8 juillet : « Monsieur le baron, le porteur de cette lettre, M. le commissaire de guerre Jacobi, est chargé de recueillir chez vous les renseignements sur les objets d'art qui ont été amenés de la Prusse et qui se trouvent ici. Il a l'ordre d'en prendre incessamment possession et d'en soigner l'envoi en Prusse. Je vous prie, Monsieur le baron, de donner les renseignements nécessaires à M. Jacobi, et je compte d'autant plus sur votre sollicitude pour cet objet que chaque empêchement doit être réprimé par des mesures militaires. Agréez, etc. REBBENTROPP. » Le même jour, Denon s'empresse d'écrire au prince de Talleyrand. Sa lettre nous donne le sens de la réponse verbale qu'il a faite à Jacobi : « Paris, 8 juillet, 7 h. du soir. Monseigneur, j'ai l'honneur d'adresser à Votre Altesse copie d'une lettre de M. Rebbentropp, intendant général de l'armée du prince Bluker. M. Rebbentropp, à son arrivée hier, vint me faire verbalement la même réclamation. J'ai eu l'honneur de lui représenter que tout ce qui se trouve placé au musée, des propriétés de la Prusse, y avait été laissé par suite du traité de Paris, et que, d'ailleurs, dépositaire de ces objets, je ne pouvais les remettre que sur un ordre de mon gouvernement. Aujourd'hui, M. Jacobi, en me remettant la lettre de M. Rebbentropp, et présageant que je lui ferais les mêmes objections, m'a dit que la

une rapidité qui ne permit plus d'aviser. Nous avons découvert aux Archives des Musées nationaux la trace de cinq sommations différentes de Rebbentropp dans une même journée.

Un premier billet informe Denon que s'il hésitait à remettre au Commissaire de guerre Jacobi les œuvres d'art que celui-ci doit retirer du Musée avant la fin du jour, « on se verrait obligé de recourir à la force armée (1). » Quelques heures plus tard, l'intendant général des armées prussiennes « prévient le baron Denon de l'ordre donné à M. de Muffling de prendre vingt-cinq hommes de main-forte, pour enlever les œuvres d'art rapportées par les Français en 1806 des palais de Berlin et Potsdam, réclamées par un ordre précédent, et qui devront être retirées de force du Musée, au plus tard dans l'après-midi du lendemain (2). »

Vers le milieu de la journée, Denon reçut la visite de Jacobi et il écrivit aussitôt au prince de Talleyrand :

M. Jacobi m'a laissé entendre que les marbres et effets de Saint-Cloud et de Compiègne seraient caution de la réquisition qu'il me faisait. Je crois savoir que cette menace est illusoire, puisque déjà de grandes caisses ont été adressées à ces résidences pour y emballer. Toutefois, je viens d'envoyer à Saint-Cloud, pour m'assurer si le fait est vrai, et j'aurai l'honneur d'en prévenir Votre Altesse. Je joins ici, Monseigneur, un nouvel ordre qui m'a été remis en troisième visite.

Apparemment les explications verbales de Denon à Jacobi n'avaient pas satisfait ce personnage, car le directeur du Musée royal achevait à peine d'écrire à Talleyrand, lorsqu'on lui remit une sommation nouvelle, conçue dans les termes suivants :

9 juillet 1815. Comme vous hésitez, Monsieur le baron, de remettre à la disposition de M. le commissaire de guerre Jacobi les chefs-d'œuvre qui vous

force me mettait à l'abri de tout reproche. Je lui ai répondu qu'il n'avait pas besoin de moi pour de tels moyens, mais pensant qu'il valait mieux temporiser, je lui ai proposé de lui faire voir les statues, tableaux et bas-reliefs qui étaient le reste de ce qui avait appartenu à la Prusse. Il s'est contenté aujourd'hui de la note qu'il en a prise, et comme dans le même instant le Roi faisait son entrée, je lui ai fait observer qu'à dater de ce moment il y avait un gouvernement auquel nous devions nous adresser tous les deux. Je vous prie, Monseigneur, de vouloir bien me dicter ce que je dois faire. Veuillez agréer, etc. Vivant Denon. » *(Archives des Musées nationaux.)*

(1) *Archives des Musées nationaux.*

(2) *Ibidem.*

ont été réclamés, je vous fais savoir que si, jusqu'à ce soir, vous n'obtempérez à la demande que je vous fis hier, en remettant lesdits chefs-d'œuvre à M. Jacobi, je m'assurerai de votre personne. Je vous rends d'autant plus responsable de cette résistance que je me verrai dans l'obligation de faire prendre les propriétés prussiennes avec le secours de la force armée. REBBENTROPP.

Enfin, à une heure avancée de la soirée, le même intendant mit le comble à l'outrage en écrivant à Denon :

9 juillet 1815, 9 h. du soir. Comme vous n'avez satisfait à mon ordre, pour la livraison des chefs-d'œuvre enlevés par les Français en 1806 à Berlin, Potsdam, etc., et que jusqu'à présent vous n'avez pris de mesure pour y satisfaire, je viens d'inviter M. le baron de Muffling, gouverneur de cette ville, de vous envoyer un poste commandé par un officier et fort de vingt-cinq hommes. En vous prévenant de cela, je vous observe en même temps que si jusqu'à demain midi vous n'avez satisfait à ma demande, je vous ferai arrêter et transporter dans la forteresse de Graudentz, dans la Prusse occidentale (1).

La publication de ces documents présente, croyons-nous, quelque intérêt. Le 10 juillet, les Prussiens commandaient en maîtres dans le Louvre, mais il ne paraît pas que leur ressentiment se soit apaisé à la suite des spoliations qu'ils purent accomplir sans entraves. Nous avons en effet retrouvé un billet du comte de Pradel, ministre de la Maison du Roi, portant la date du 7 septembre 1815 : « J'ai reçu, écrit M. de Pradel au baron Denon, la lettre par laquelle vous m'annoncez la tentative faite pour établir un poste prussien au Musée, et je vais écrire au général de Muffling pour lui demander des ordres contraires (2). » Ainsi, deux mois après le retrait des objets d'art apportés de Berlin, les Prussiens menaçaient d'occuper militairement le Musée royal. Ils n'agissaient plus pour leur propre compte, mais à l'exemple des Anglais ils ne dédaignaient pas de seconder les nations alliées dans leurs singulières prétentions.

Les traités n'avaient privé l'Angleterre d'aucune œuvre d'art. Wellington eût dû, ce semble, s'abstenir de prendre part aux spoliations du Louvre. Il n'en jugea pas de la sorte. Ce furent des soldats anglais qui pendant le cours de septembre 1815 procédèrent pour le

(1) *Archives des Musées nationaux.*
(2) *Ibidem.*

compte des cabinets de Bruxelles et de La Haye à l'enlèvement des toiles provenant des Pays-Bas (1).

Dans une autre circonstance, on vit Wellington lui-même, en uniforme, contenant par sa présence le mécontentement de la foule, faire descendre sous ses yeux les *Chevaux de Saint-Marc* qui décoraient l'Arc de triomphe du Carrousel, et que Venise avait réclamés (2). Nous manquons de détails sur les rapports de l'armée anglaise avec la direction du Musée, mais nous avons quelque droit de penser que la politesse britannique différa bien peu de la violence prussienne, car le 18 septembre, le comte de Pradel exprimait à Denon ses regrets qu'il « se fût laissé mettre en état d'arrestation ». Si les Anglais ne menacèrent pas le directeur du Musée de le transporter dans une forteresse, ils le tinrent sous bonne garde (3).

Quelle fut l'attitude de Lebreton au milieu de ces désastres? Son culte pour l'art nous est connu. Nous savons en outre de quelle sollicitude il devait entourer le Musée du Louvre. Les récits du temps nous montrent les amis des arts, les lettrés, les fonctionnaires de l'État s'appliquant à l'envi dans l'intérieur du palais à protéger les trésors d'art dont on s'emparait par la force. Il y eut un groupe de

(1) « Je me suis empressé, Monsieur le baron, écrivait le comte de Pradel à Denon, le 18 septembre, de prendre les ordres du Roi, au sujet de la sommation qui vous a été faite hier au nom de M. le duc de Wellington. Il n'est que trop vrai qu'une mission de cette nature a été donnée à un officier anglais et que probablement il vous sera fait une seconde intimation. L'intention du Roi est que vous cédiez à la force majeure, mais sans rien céder en son nom, volontairement, de ce que plusieurs traités successifs, notamment celui de Paris, avaient invariablement garanti à la France. Je vous prie, Monsieur, dans le cas où une force armée se présenterait au Musée, de veiller autant que possible à la conservation de ce qui n'a jamais appartenu à la Hollande ou à la Belgique, et de ne concourir en rien à l'enlèvement du reste. »

(2) *Histoire de la Restauration*, par Viel-Castel, 20 vol. in-8°. Tome IV, p. 63.

(3) Voici la seconde lettre du comte de Pradel à Denon, sous la date du 18 septembre 1815 : « D'après ce que j'ai déjà eu l'honneur de vous mander ce matin, Monsieur le baron, et conformément aux ordres du Roi, je vous invite à ne point opposer de résistance inutile à l'enlèvmeent des tableaux qui vous sont demandés. Je regrette que vous vous soyez laissé mettre en état d'arrestation. Il suffisait de laisser agir les généraux anglais et les commissaires belges, sans faire une cession volontaire. Maintenant qu'ils sont au Musée, il convient de leur laisser emporter eux-mêmes les tableaux, en évitant tout ce qui pourrait exciter au dehors une fâcheuse fermentation. Je vous envoie, en conséquence, un ordre motivé qui vous servira de règle. Recevez, etc. DE PRADEL ».

Français pleins d'audace qui ne cessa d'entourer Denon pendant cette période douloureuse, et l'un d'eux raconte le trait suivant :

« Dans la grande salle du rez-de-chaussée était la statue de l'Empereur. Elle était nue. C'était un marbre de Carrare sculpté par Canova. Un rideau de soie verte, à crépines d'or, dérobait cette figure aux yeux du vulgaire. Mais l'ennemi voulait la mettre en pièces. J'ai vu des lances prêtes à frapper, et le cri que nous jetâmes, quelques amis et moi, devant ces barbares, empêcha une aussi odieuse mutilation. Mais que dis-je? Il eût mieux valu peut-être que le sacrilège entier s'accomplît... Si le marbre eût été renversé et brisé, il fût du moins resté chez nous, et l'on n'eût pas eu le scandale de la statue de l'Empereur des Français allant orner à Londres le palais du duc de Wellington (1)! »

Bien qu'aucun témoignage ne permette de l'affirmer, nous voulons croire que Joachim Lebreton se trouva parmi les protecteurs de nos trésors d'art, à l'heure des revendications, de même que nous l'avions vu dix-sept ans auparavant à une place d'honneur dans le cortège triomphal des marbres d'Italie. Il fut, à coup sûr, présent de cœur et d'âme dans les galeries du Louvre souillées par l'ennemi de la France. Nous en avons pour preuve les paroles ardentes qu'il prononça devant l'Institut, le 28 octobre 1815. Nous rappellerons ces paroles sans y rien changer; aussi bien ce furent les dernières que Lebreton fit entendre en public. Suspect pour cause de patriotisme, il se vit écarter de la Classe des Beaux-Arts et dépouiller de son titre de secrétaire parce qu'il avait blâmé dans l'exorde de son discours annuel la déshonorante conduite des Alliés. A la distance où nous sommes des événements dont parle Lebreton, ce qu'il dit se recommande par tant de calme et de justesse que l'on croit lire une page d'histoire dictée par un homme absolument désintéressé :

Avant que la victoire abusât du droit de la force, ce qu'elle ne tarde jamais de faire, dit en débutant le secrétaire perpétuel de la quatrième Classe, elle obtint pour la France un choix de monuments de l'art statuaire antique, et des plus

(1) *Bouquet de Violettes*, par Malvoisine (François Grille). Angers, Pavie, 1840, in-8°. On ne lira pas sans intérêt, sur les douloureux événements que nous rappelons ici, les *Observations d'un Français sur l'enlèvement des chefs-d'œuvre du Muséum de Paris, en réponse à la lettre du duc de Wellington à lord Castelreagh.* Plaquette in-8°, publiée en 1815, et devenue rare.

beaux ouvrages de la peinture moderne. Elle se borna aux objets stipulés, et les groupes inappréciables de Monte-Cavallo, ainsi que beaucoup d'autres statues et bas-reliefs d'un transport plus facile, ne furent point enlevés. On laissa au souverain le temps de prendre des images identiques des originaux qu'il perdait, procédé honorable et délicat qu'on n'a point pour nous qui en avions donné l'exemple. Ne veut-on nous imiter que dans le mal? Une réunion d'hommes estimables sous le double rapport des talents et de la moralité fut envoyée de Paris, moins pour ravir à Rome des monuments cédés, et dont la possession n'était pas douteuse, que pour veiller à leur conservation dans le déplacement et le voyage. Aussi l'on a peine à concevoir, surtout aujourd'hui, le succès de cette étonnante opération. Arrivés ici sans aucun accident par le prodige de cette surveillance religieuse et de tous les instants, pendant le cours d'environ une année, les sociétés savantes de tous les genres, les corps enseignants avec tous leurs élèves accompagnèrent leurs chars décorés avec éclat et les présentèrent au gouvernement, aux autorités constituées, et à la population de la capitale, réunis au Champ-de-Mars, pour célébrer en quelque sorte leur apothéose. Qu'aurait fait de plus Athènes au temps de Périclès? Ce que je rappelle, vous l'avez vu pour la plupart, et l'Europe entière a lu les relations de cette fête mémorable. C'était déjà se montrer digne d'un si grand bienfait et se rapprocher autant que possible des dieux qui venaient nous honorer de leur présence. On ne dira pas aussi que la France ait manqué de magnificence pour leur ériger un temple, ni de générosité pour en faciliter l'accès à tous les étrangers, amis ou ennemis. Il semblait ne plus exister dans son auguste enceinte de haines ni de rivalités nationales. Nous jouissions peut-être davantage parce que nous faisions jouir les autres. Mais personne n'osera nier que Paris n'ait paru retenir ces chefs-d'œuvre à titre de dépôt, pour le plus grand avantage de l'Europe, et non pour l'orgueil d'une propriété exclusive. Telle est, si je ne me trompe, la vraie morale des Beaux-Arts et nous l'avons pratiquée. Ce n'était donc pas des Beaux-Arts qu'il convenait de prendre texte pour nous donner de dures leçons, car en les invoquant, ces Beaux-Arts que nous avons respectés, cultivés et propagés, ils nous donneraient le droit d'exercer de sévères récriminations : en effet, pour éviter ce qui pourrait sembler nous être personnel et nous réduisant à un seul fait, ce ne sont pas des Français qui ont arraché par lambeaux les sculptures de Phidias des monuments d'Athènes et mis en ruines les portiques des temples violés (1).

(1) *Notice des travaux de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France depuis le mois d'octobre 1814.* M. le comte Delaborde, qui s'est fait l'historien le plus autorisé de ces deuils et de ces conflits, justifie hautement la conduite de Lebreton parlant au nom de l'Académie : « Après la démission et le départ de Denon, les galeries du Musée étaient devenues à la fois un entrepôt où des experts de hasard faisaient leurs choix sans surveillance et sans contrôle, et une caserne où des soldats, sur l'ordre de leurs chefs, empilaient dans des caisses fabriquées à la hâte les tableaux et les statues, au risque, — comme cela eut lieu pour plusieurs œuvres de l'art italien et de l'art antique, — de les lacérer ou de les briser. Il y avait là pour les membres de la Classe des Beaux-Arts un sujet d'indignation de plus, et les sentiments que leur avaient fait éprouver

Ainsi parla Lebreton, laissant à la France, à l'art, à l'Institut une page profonde par les aperçus et les jugements, élevée par le style, vibrante d'enthousiasme patriotique. Le dernier trait pouvait blesser cruellement l'orgueil britannique. Le gouvernement français s'en émut. Cependant, lorsque Lebreton condamnait en quelques phrases éloquentes les enlèvements de lord Elgin, il y avait déjà quatre années qu'un Anglais, lord Byron, prenant à partie le farouche amateur des marbres du Parthénon, avait dit :

La malédiction tombera sur l'auteur de ce forfait, sur lui et toute sa postérité... Que les éloges des insensés le dédommagent de la haine des sages; qu'ils exaltent longtemps encore le goût de leur patron, lui dont le goût le plus noble, qui lui vient du terroir, est un goût mercantile; lui qui a le talent de vendre et, — que ce jour honteux vive dans la mémoire, — de rendre l'État acquéreur de ses déprédations (1).

Si lord Byron s'exprimait de la sorte sur lord Elgin, et sur « l'État acquéreur » des marbres rapportés d'Athènes, combien devait paraître mesurée l'allusion d'un secrétaire perpétuel de l'Institut de France, formulée dans les termes concis dont s'était servi Lebreton.

L'ordonnance du 21 mars 1816 organisait pour la quatrième fois la Classe des Beaux-Arts (2). Le nom du secrétaire perpétuel ne figura pas dans le texte du document royal (3). Joachim Lebreton était éliminé de l'Institut en même temps que Louis David. Mais si

les procédés employés s'ajoutant à la douleur causée par la spoliation même, ce fut avec des applaudissements unanimes qu'ils accueillirent, dans la séance publique du 28 octobre 1815, les paroles de leur secrétaire perpétuel flétrissant hautement ces excès. » (*L'Académie des Beaux-Arts*, p. 164.)

(1) *La Malédiction de Minerve*. (Œuvres de Lord Byron. Paris, 1863, 4 vol. in-12, t. II, p. 1 à 10.)

(2) Un décret du 27 avril 1815, rendu sur la demande de la Classe des Beaux-Arts, avait élevé le nombre de ses membres de vingt-huit à quarante, plus un secrétaire perpétuel. Ce décret marque la troisième organisation de la Classe.

(3) M. le comte Delaborde nous apprend que Lebreton avait encouru la disgrâce du pouvoir, et résigné par ordre supérieur sa charge de secrétaire peu après la séance d'octobre 1815 : « Même avant le jour où Lebreton fut officiellement exclu des deux classes auxquelles il appartenait, par l'ordonnance royale qui réorganisa l'Institut en 1816, il dut, au grand regret de ses confrères de la quatrième classe, abandonner ces fonctions de secrétaire perpétuel qu'il remplissait depuis près de treize années avec un zèle et une exactitude exemplaires, pour les céder à un membre de la section d'architecture, Dufourmy, nommé secrétaire perpétuel par intérim. » (*L'Académie des Beaux-Arts*, p. 166.)

le rôle du peintre à la Convention justifiait dans une certaine mesure les sévérités du pouvoir, aucun grief du même caractère ne pouvait être invoqué contre le secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts qui avait su vivre à l'écart de la politique. Membre du Tribunat, cette distinction n'avait été que la récompense des services rendus par lui dans sa charge d'administrateur des collections nationales. Il n'avait pas brigué de fonctions publiques : ses écrits comme ses paroles n'avaient eu pour objet que l'affermissement et les vrais progrès de l'art. Il n'est pas jusqu'aux fières protestations qu'il fit entendre au palais Mazarin, le 28 octobre 1815, dont un Français n'approuve le patriotisme éclairé. Mais la vie de Joachim Lebreton devait se terminer dans le deuil (1).

Instruit des projets du Roi, le secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts n'attendit pas que son renvoi de l'Institut fût officiellement décrété. Au mois de janvier 1816, confiant dans les promesses du marquis de Marialva, ambassadeur du Portugal à Paris, Lebreton s'embarquait au Havre, pour se rendre au Brésil. Deux artistes l'accompagnaient : le peintre Nicolas Taunay, comme lui membre de l'Institut, et le sculpteur Auguste Taunay, frère du peintre. On connaît l'histoire de Jean VI, prince portugais, qui n'étant encore que régent, transféra de Lisbonne à Rio-Janeiro le gouvernement du royaume (1808), alors que Junot, Soult, Masséna, Wellington allaient occuper militairement le Portugal. Sur la proposition du comte d'Abarca, ministre des Affaires étrangères, le prince régent résolut en 1815 de créer au Brésil une Académie des Beaux-Arts. Ce fut le comte d'Abarca qui chargea l'ambassadeur du Portugal en France de décider quelques hommes éminents à se fixer au Brésil, où la direction de l'Académie leur était promise.

Nicolas Taunay, a écrit Charles Blanc, entreprit le voyage du Brésil où, disait-on, un accueil digne de sa haute réputation lui était ménagé. Promesse fallacieuse, quoique faite de bonne foi, et qui en somme ne lui valut que des dégoûts et une aggravation de détresse, au lieu de lui procurer gloire et profit (2).

(1) Empruntons une fois encore quelques lignes à M. le comte Delaborde, sur l'estime que s'était acquise Lebreton : « Exclu de l'Académie comme David par l'ordonnance de 1816, Lebreton, au contraire, laissait dans la compagnie les souvenirs d'un dévouement sans réserve et, quant aux services journaliers qu'un secrétaire perpétuel peut rendre, un vide qu'il paraissait difficile de combler. » (*L'Académie des Beaux-Arts*, p. 178.)

(2) *Histoire des Peintres de toutes les écoles.* Livraison 318.

L'histoire de Nicolas Taunay est celle de Lebreton. La fondation de l'Académie brésilienne fut pénible. Le succès ne répondit point aux efforts des trois amis. Le ministre des Affaires étrangères qui les avait appelés vint à mourir, et Jean VI, préoccupé de rentrer en Europe, oublia de protéger des Français dont les charges étaient ardemment convoitées par ses nationaux.

Déçus dans leurs espérances, privés de ressources, nos compatriotes connurent les angoisses de l'exil. Seul, Nicolas Taunay revit la France. Son frère s'enferma dans un atelier et sculpta l'image de Camoëns. Usé par les déceptions et la misère, Joachim Lebreton s'éteignit à Rio-Janeiro, le 9 juin 1819. Il n'était âgé que de cinquante-neuf ans.

Le 2 octobre de la même année, l'Académie royale des Beaux-Arts tenait sa séance publique. Quatremère de Quincy, le nouveau secrétaire perpétuel, lut l'éloge du statuaire Roland et celui de Méhul. Le nom de Joachim Lebreton ne fut pas prononcé. Ainsi cet homme dont l'existence avait eu quelque éclat, ce lettré demeuré fidèle au culte du beau était mort comme Ovide, proscrit et oublié. En effet, s'il faut en croire les historiens, Sulmone, la ville natale du poète des *Métamorphoses*, Rome, théâtre de sa gloire ne prirent aucun souci de la mort d'Ovide. De même la Bretagne et Paris apprirent avec indifférence qu'un Français venait de succomber sur l'autre rive de l'Atlantique, frappé pour avoir trop vaillamment défendu l'honneur de son pays. Le vers mélodieux et terrible du vieil Ovide est donc toujours vrai :

Tempora si fuerint nubila, solus eris.

HENRY JOUIN.





LA GENÈSE D'UN GRAND PEINTRE



OUT enfant, il dessinait des bonshommes grotesques, dont le nez ressemblait à un bec d'oiseau, dont l'œil immense couvrait la moitié du visage; le reste à l'avenant. Un peu plus tard, il fit les portraits de ses camarades de classe, de ses parents, des amis de ses parents; il fit les caricatures de ses professeurs. Portraits et caricatures se ressemblaient d'ailleurs beaucoup, on pouvait quelquefois les confondre. Son dessin, comme bien vous pensez, n'était pas d'une pureté absolue; mais il « attrapait la ressemblance »; mieux que cela, il arrivait à exprimer le caractère. La ressemblance n'est que de la fidélité dans les petits détails; le caractère, chose bien autrement importante, consiste dans les proportions relatives des différentes parties d'un tout.

Par une chance merveilleuse, il évita le sort des malheureux élèves qu'on a longtemps condamnés à imiter servilement les lithographies de Julien, l'homme aux hachures irréprochables. A quinze ans, il copiait la nature avec une soumission enragée : il aurait voulu mettre sur le papier le modèle lui-même, les menus plis de son vêtement, la rigoureuse silhouette de ses membres. La laideur ne le troublait pas : si son modèle était cagneux, trop long, trop court, trop maigre, il le copiait tel quel, sans le flatter aucunement. Il n'oubliait rien, pas

même une ride. Mais, comme il avait vraiment l'instinct de l'art, il trouvait, presque sans y prendre garde, le moyen de ne pas donner à ces détails une importance exagérée.

Après des années d'efforts, quand il fut tout à fait sûr de son crayon, il prit les pinceaux. Il fit de la peinture à l'aquarelle, à la gouache, à la détrempe. Il garda, dans l'emploi de la couleur, cette implacable fidélité à la nature qui l'avait si bien guidé jusque-là, et, en même temps, cette préoccupation de l'ensemble sans laquelle il n'y a pas de grand artiste. Dans un corps d'homme ou de femme, il ne voyait pas les tons violacés qu'on peut y remarquer de près ; il n'apercevait que le ton général, absolument *un*, du modèle vu à distance.

Il fit alors des compositions à nombreuses figures, tirées de la Bible, des évangiles, de l'histoire, de la mythologie, de la légende. Parfois ses tableaux manquaient un peu d'air ; ses personnages, dessinés avec beaucoup d'accent, n'étaient pas sans un brin de sécheresse, sans une certaine raideur de mouvements ; ils ressemblaient moins à la nature vivante qu'à des statuettes d'ivoire précieusement taillées. Mais, malgré ce défaut de souplesse et de charme, ses œuvres étaient celles d'un maître. Il connaissait d'intuition, sans l'avoir jamais lue ni entendu prononcer, cette admirable parole, si remplie d'enseignements quand on sait la comprendre : « Le dessin est la probité de l'art. »

Petit à petit, les qualités qui lui manquaient encore se développèrent : il s'occupa davantage de la beauté dans les proportions des figures, de la noblesse dans les attitudes, de l'harmonie dans les grandes lignes. La peinture à l'huile, sans être un procédé beaucoup plus parfait que les autres, lui permit peut-être de donner un peu plus de charme à sa couleur, de finesse et d'énergie à son modelé, de profondeur et d'harmonie à son clair-obscur. En pleine possession de son génie, il se servit de la fresque, — qui n'est en somme qu'une détrempe moins facile à manier, — pour développer librement sur les parois d'un vaste édifice les pompeuses ordonnances, les nobles théories, les scènes tantôt humaines, tantôt divines que lui dictait son inépuisable imagination.

Arrivé au sommet de la gloire, il n'était pas encore satisfait ; il rêvait de faire mieux. L'occasion se présenta (comme elle se présente toujours à ceux qui la méritent) sous la forme d'un admirable modèle,

d'une femme belle, distinguée, intelligente, supérieure en tout point, qui lui demanda de faire son portrait.

Voulant se surpasser, il évoqua en lui-même le premier âge d'initiation où il regardait la nature à la fois comme un adversaire que l'on va prendre corps à corps et comme une divinité devant laquelle on s'incline. Avec sa primitive ferveur d'écolier, avec toute sa science de maître, il se mit à l'œuvre, lentement, pieusement. Chaque jour de travail rapprochait un peu davantage du modèle la copie commencée. L'artiste seul, au milieu des éloges unanimes, se disait toujours qu'elle en était trop loin. Il ne trouvait jamais assez de légèreté dans la chevelure, de fraîcheur dans les chairs, d'humide éclat dans les prunelles, de finesse dans le sourire, de vie dans l'ensemble. Il poussa la dévotion jusqu'à copier l'un après l'autre les cils qui ombrageaient ces yeux magnifiques, les fugitives spirales de ces cheveux frisottants ; et, par une sorte de miracle d'art, ces menus détails ajoutèrent de la réalité, de la vie au portrait, sans troubler un instant la merveilleuse impression d'unité de l'ensemble.

Un jour, il s'arrêta dans cette lutte obstinée; incapable de faire mieux, il sentait, une fois de plus, que la belle nature est supérieure à l'art. Mais il avait fait son chef-d'œuvre : ce petit panneau grand comme un miroir, où l'on voyait une jeune femme en buste dans un costume sombre, luttait victorieusement avec les immenses compositions qui avaient fait sa gloire.

De quel peintre s'agit-il ?

D'aucun en particulier. Ce que je viens de raconter, c'est l'histoire même de la peinture depuis les premiers essais tentés par les hommes de l'époque du renne ou, si vous voulez, sans remonter si haut, depuis les maladroites ébauches des siècles qui ont suivi l'invasion des barbares, en passant par l'école byzantine, puis par les primitifs italiens et flamands, pour arriver aux *stanze* de Raphaël, aux gigantesques visions de Michel-Ange et enfin au chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, la *Joconde* de Léonard.

Mais c'est en même temps l'histoire particulière de tous les artistes de génie. Parmi les hommes dont les noms se transmettent d'âge en âge, il n'y en a pas un seul qui n'ait commencé par être lui-même un primitif, pas un seul qui n'ait d'abord reproduit la nature avec une précision d'orfèvre, on pourrait presque dire avec une fidélité photo-

graphique. Les ouvrages de jeunesse de tous les grands peintres sont des œuvres de primitifs. Mieux encore : parmi ces artistes privilégiés, les plus grands sont ceux qui, délivrés en apparence de toute entrave, ayant appris en quelque sorte la nature par cœur, n'ont jamais cessé de pouvoir redevenir à toute heure les humbles primitifs, les adorateurs de l'*alma mater* qu'ils étaient dans leur jeune temps.

Songez à cela, vous tous qui avez vingt ans et qui faites des rêves de gloire.

E. DURAND-GRÉVILLE.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

DECAMPS

Fin (1)



N éditeur de musique, nommé Troupenas, eut, en 1830, l'idée de faire paraître un *Album* de choix, paroles, musique et vignettes, et pour les lithographies (il lui en fallait douze), il s'adressa à Camille Roqueplan et à Decamps. Chacun des deux en fit six. Parmi celles de Decamps, une seule mérite en réalité qu'on s'y arrête :

Tu veux devenir ma compagne,
Jeune Albanaise aux pieds légers?
Eh bien! suis-moi dans la montagne,
Et viens partager mes dangers!

Telles sont les paroles qu'un Klephte des plus authentiques, yatagan et pistolets à la ceinture, hache au flanc, carabine au dos, adresse à une jeune fille, gracieusement assise sur la margelle de la fontaine. Elle l'écoute avec une attention un peu surprise, ce qui ne surprendra personne, vu la mine de l'amoureux. Le grand geste du brigand, son costume pittoresque, la pose de la jeune fille et son vêtement sont du

(1) V. *l'Artiste* d'octobre et novembre derniers.

Decamps des meilleurs jours; l'arrangement du groupe est parfait, l'exécution brillamment facile, sans négligences.

La Grèce, vues pittoresques et topographiques, dessinées par O. M. baron de Stackelberg (1) était une de ces grandes publications descriptives, comme nous en avons déjà rencontré plusieurs dans l'histoire de la lithographie. Celle-ci se produisit dans des conditions un peu différentes de l'ordinaire. En 1810, une société de savants et d'artistes, parmi lesquels l'archéologue Brondsted, l'architecte Haller de Hallerstein et le peintre baron de Stackelberg, avaient entrepris ensemble un voyage en Grèce, qui aboutit notamment aux découvertes d'Égine et de Phigalie; mais le but de l'expédition était double : il ne s'agissait pas seulement de rechercher des antiquités, on voulait aussi étudier les sites eux-mêmes de la Grèce, et le baron Otto Magnus de Stackelberg fut spécialement chargé de cette partie du programme. Dessinateur fort habile, archéologue en même temps, il s'en acquitta avec une intelligence et une fidélité remarquables. Au retour, après quatre ans de séjour dans les pays helléniques et des aventures diverses, notamment une captivité aux mains des brigands (2), il avait tout un carton de grandes vues extrêmement précises, et qui n'attendaient plus qu'un éditeur. L'attente fut assez longue. Enfin Ostervald risqua l'entreprise. « Devenu propriétaire de cette riche collection, M. Ostervald s'occupa sans relâche de la faire reproduire par les mains les plus habiles; les originaux étaient d'une dimension considérable : on les réduisit sans altérer les proportions; quelques paysages semblaient trop nus : on les anima en distribuant çà et là quelques figures avec goût (3). » C'est pour cette dernière besogne que Decamps fut sollicité, mais seulement sur la fin, car la publication par livraisons, commencée en 1829, fut interrompue par la Révolution, et ne fut reprise que « au retour du calme et de la sécurité ». Six planches dessinées par Villeneuve, Coignet, Deroy, etc., renferment donc des personnages ajoutés par Decamps, et, malgré l'effet toujours inquiétant du travail à deux, elles demeureront à bon droit recherchées. Dans *Ville et port de Zacynthe*, les deux Grecs dansant la ro-

(1) Paris, Ostervald, éditeur, 1834.

(2) Il n'en sortit que moyennant une rançon de 18.000 piastres, payées pour lui par l'empereur Nicolas : Stackelberg était Livonien.

(3) *Avertissement*, en tête de l'ouvrage.

maïque au son de la mandoline, surtout dans *Pharaé, aujourd'hui Calamata*, le chariot à bœufs qui s'avance au premier plan sur la route, et le cavalier qui caracole derrière, sont des morceaux dont le caractère se passerait aisément de signature.

Je me suis demandé souvent pourquoi la critique s'est, à l'égard des caricatures politiques de Decamps, montrée si indifférente, quand elle n'a pas été franchement injuste. Tel auteur, que je pourrais nommer, n'a trouvé rien de mieux à en dire, sinon de souhaiter qu'on pût les anéantir; tel autre, écrivant tout un livre sur la caricature moderne, leur a fait grâce en passant de ces quatre lignes : « Decamps tira quelques coups de fusil sur Charles X, et peignit la Liberté enchaînée; mais le prix attaché à ses compositions par les collectionneurs ne prouve pas que le peintre des Turcs et des singes fût doué d'un vif esprit satirique. » Cependant, ainsi que j'espère le démontrer sans peine, ces treize pièces ont bien leur intérêt à plus d'un titre. Premièrement, elles sont belles, non pas toutes également, mais au moins quelques-unes à un degré supérieur; en second lieu, leur date leur donne une importance exceptionnelle dans l'histoire de l'art caricatural. Il ne faut pas oublier qu'en août et septembre 1830, le journal de Philipon n'était pas né, et que, dans ses premiers mois même, les dessins qu'il publiait étaient loin d'avoir l'ampleur de ceux qui suivirent. D'où cette conséquence que Decamps est le véritable fondateur de la caricature sanglante et grandiose, de celle où allaient bientôt s'illustrer Granville, Traviès, Daumier. Enfin, pour l'historien moraliste, pour quiconque cherche, ainsi qu'on aime tant à le faire aujourd'hui, l'état des esprits à une époque déterminée, les violentes satires de Decamps sont encore inestimables. Elles montrent mieux qu'aucun article de fond des journaux contemporains, l'espèce de fureur avec laquelle, au lendemain des journées de Juillet, les vainqueurs piétinaient leurs ennemis vaincus, bientôt la déception des libéraux à l'égard des nouveaux gouvernants, et les germes naissants de cette fameuse polémique à coups de plume et de crayon, où Philipon et ses collaborateurs allaient faire au pouvoir des blessures si cuisantes. On les appréciera d'autant plus, à cet égard, qu'on se fera mieux une idée de ce qu'était la politique pour Decamps et du rôle qu'elle joua dans son existence. Personne n'avait moins que lui les aptitudes et les goûts d'un politicien. A la suite de la grande émotion

de 1830, il eut subitement, comme tout le monde, la fièvre des choses publiques; l'accès fini, et il fut court, il resta le plus modéré des amis de l'ordre, à preuve cette jolie anecdote que je ne puis me défendre de citer encore : « En 1849, au moment de la violence de la réaction, Chenavard allait au café du Théâtre-Français avec des rouges comme Toussenel, etc.; Decamps y venait souvent. Il n'avait guère d'opinions tranchées; peut-être, au fond, était-il libéral, mais il disait volontiers en jouant aux dominos : « A vous de poser, s... « canaille de rouge!... ce va-nu-pieds de socialiste ne doit pas avoir « deux sous dans sa poche. » Un jour, un officieux lui dit qu'il a tort d'aller dans cet endroit mal famé, et que la police y descendra un jour ou l'autre. « Eh bien, dit Decamps, tant mieux! c'est une raison « de plus pour que j'y aille, car moi qui ne me mêle pas de politique, « peut-être pourrai-je servir à les protéger (1). »

Ainsi que je viens de l'indiquer, les premières caricatures de Decamps se succèdent coup sur coup, aussitôt après les événements de Juillet. Elles paraissent isolément, comme des estampes ordinaires, chez Gihaut, quatre le 21 août 1830, une le 4 septembre, deux le 16, deux le 21 du même mois. Sur ces neuf pièces, cinq sont à l'adresse des vaincus, quatre à celle des vainqueurs. Nous commençons par les pièces dirigées contre le parti adverse, et qu'on a si amèrement reprochées à Decamps. Toute question de sentiment mise à part, leur mérite est justement, à mon avis, dans leur violence même. L'esprit qui les sale est dénué de toute distinction : est-ce un tort sans remède au pays de Molière et de Rabelais?

Une verve amère mais indiscutable anime *le Pieu monarque, l'An de grâce 1840*, et même la pièce particulièrement scabreuse ayant pour légende : « *Ah!... cette fois, je sens bien que j'en rends des fameuses d'ordonnances* ».

Plus volontiers je condamnerais l'idée de « *La France pleure les victimes, ses Représentants pleurent les bourreaux* ». M. de Martignac venait de protester aux Chambres contre les insultes continuelles qu'on y proférait envers la personne de Charles X. Au lieu de sentir ce qu'il y avait de noble courage dans les paroles de l'ancien ministre libéral, Decamps, en jeune homme qu'il était, ayant vu le pied des

(1) Notes de Burty.

barricades et n'ayant jamais approché le roi, prit la chose par le sens tout contraire. Ce vieillard au crâne chauve, au dos voûté, qu'était alors M. de Martignac, lui apparut comme la personnification de la tyrannie caduque et sans entrailles sous les traits de laquelle on se représentait alors la Légitimité. Il le mit de dos, en habit de cour et mollets, un mouchoir à la main, à la tribune; et cette tribune, trouée de balles, il la dressa sur un amas de cadavres des ouvriers, des jeunes gens, des femmes. Bien des fois le même thème fut repris par la caricature les années suivantes, sous le coup des continuelles émeutes qui le rendaient plus poignant : jamais, que je sache, il n'atteignit un effet plus tragique, une plus douloureuse grandeur.

Revenons au côté des vainqueurs. Un des traits les plus admirés de l'insurrection de Juillet, cette révolution faite au nom de la loi, c'était le respect de la légalité que le peuple avait fait voir jusque dans les plus petites choses : « *Eh ! camarade, on n'entre pas en veste ici!* » ainsi parle, à la porte du jardin des Tuileries, un des héros de Juillet, en manches de chemise, et qui, par économie, a noué ses souliers à sa ceinture. Le geste de l'homme, sa figure de faubourien, have et sévère, son air lui vaudraient une place entre les plus beaux grognards de Charlet ou de Raffet.

Tout de suite, pour faire contraste avec la conduite du peuple, celle des bourgeois. Voyez, pendant que les paveurs sont en train de remettre en place les pavés de la rue, avec quelle insinuante humilité ce monsieur très bien endimanché, chapeau bas, flots de rubans tricolores à la boutonnière, s'adresse à un jeune gratte-papier de la 2e division, qui, sans même le laisser entrer, le renvoie impatiemment aux calendes grecques. Une place, une petite place à la faveur du sens dessus dessous général : « Une pauv' petite préfecture, s'il vous plaît ! » tel est bien le cri de toutes les ambitions en de pareils moments, et Dieu sait s'il en pullule (1)! Eh bien, non, mon cher frère Alexandre Decamps, vous ne l'aurez même point, votre pauvre petite préfecture, et rien ne vous aura servi d'aller réclamer si vite le prix de votre évolution sans vergogne et sans délai du côté du soleil levant.

C'est encore, ou peu s'en faut, une idée du même genre qui repa-

(1) *La curée* de Barbier est précisément aussi d'août 1830.

raît dans *Classe de français : M. Contrarius*. Seulement l'attaque est dirigée plus haut : elle va sans déguisement aux gens occupant les premières places du régime nouveau. Le pédagogue qui fait la leçon du haut de sa chaire, une feuille sortant de sa profonde poche de redingote, c'est, reconnaissable comme dans un portrait, M. Dupin ; sa classe de jeunes vieillards entassés devant lui sur les bancs en gradins, ce sont presque tous les gens connus des Chambres : « Conjugaison du verbe *sauver*. Dites comme moi, et de l'ensemble : J'ai sauvé la patrie, tu as sauvé la patrie, il a sauvé la patrie, nous avons tous sauvé la patrie. » On reconnaîtra que l'idée seule et la légende sont déjà spirituelles. Qu'on jette les yeux sur le dessin, qu'on observe l'air à la fois autoritaire et persuasif du maître, les expressions variées d'abêtissement des élèves, et que les plus difficiles prononcent si Decamps a tiré de son idée tout le parti qu'elle comportait.

On conçoit qu'un homme qui venait de donner de pareilles choses fût des premiers recruté par Philipon, prêt à fonder *la Caricature*. Malheureusement pour le directeur du journal, heureusement peut-être pour l'artiste, la politique ne l'attirait déjà plus qu'à demi. Il avait meilleure carrière à suivre en usant de son pinceau et le sentait. *La Caricature* n'obtint de lui que trois planches, à un mois environ de distance les unes des autres. La première, *Grands sauteurs*, malgré le curieux commentaire de Balzac qui l'accompagne, ne passera point pour un chef-d'œuvre, ni même la troisième où les ministres et le roi cherchent vainement à retenir par ses lisières une petite *Liberté* (*Françoise-Désirée*) qui pourrait fort bien aller seule. C'en est un, au contraire, que la seconde pièce : *Arrêt de la Cour prévôtale*. Sur la place de la Révolution, non loin des arbres des Tuileries et du Palais législatif dont on distingue le fronton, un échafaud a été dressé, portant le pilori. De vieux pairs de France, au crâne chauve, montent la garde à cheval autour, l'épée nue, tandis qu'au pied de l'estrade infamante, de jeunes hommes se croisent les bras, indignés, ou pleurent, ou tendent les mains vers la victime liée au poteau, une jeune femme admirablement belle, en tunique blanche, la chair de l'épaule à nu pour recevoir la marque du bourreau qui chauffe son fer : M. Dupin. On lit sur la planche clouée dans le haut du poteau : « *Arrêt de la Cour prévôtale, qui condamne Françoise Liberté, née à Paris en 1790, au cautionnement et à la flétrissure des lettres* T. R. (timbre

royal) *pour cause de révolte dans les journées des 27, 28 et 29 juillet 1830* ». J'ai plaisir à citer ici cette appréciation de Burty : « C'est la plus belle des lithographies politiques de Decamps. L'intention est exprimée avec une clarté et une énergie extrêmes, la mise en scène est pittoresque, les expressions sont d'un sentiment profond, et la brune figure de la Liberté, élégante et souple, atteint au plus haut style. »

A *l'Artiste* était réservé de publier, on peut le dire, les dernières lithographies de Decamps, car *le Chameau* du *Livre d'or* de Curmer mérite à peine une mention. Ricourt était des amis de Decamps, et dès que sa Revue fût fondée, il obtint de lui une fort jolie pièce : *le Petit Savoyard* paru dans le 5e numéro. Par l'idée, c'est toujours à peu près la même chose que *le Savoyard et le singe* de 1823 : toujours l'élégie du jeune âge jeté seul au milieu des hasards de la rue, « l'enfant de la Savoie, pauvre petit diable mis à la porte de bonne heure avec un singe, un bâton et la bénédiction de ses parents (1). » Mais il suffit de comparer les deux pièces pour mesurer la distance parcourue de l'une à l'autre.

Une patrouille à Smyrne est la reproduction du tableau fameux exposé au Salon de 1831. La pierre, au sortir des mains de Decamps, devait être admirable. Les manipulations préparatoires du tirage la perdirent presque entièrement, et je n'en ai jamais vu d'épreuve passable.

Récréation a pour sujet une anecdote qui n'eût pas déplu à Murillo. mais contée avec tant de naturel qu'on y prend malgré soi plaisir. Dans un 2e état le titre a été changé, il est devenu : *Les soins fraternels.* Ni l'un ni l'autre état ne sont très bien imprimés.

Les Mendiants et *Une rencontre* sont tirés plus mal encore. Ce ne sont que des paquets de noir. Il faut le regretter d'autant plus que ces deux pièces, telles que Decamps les avait faites et avant l'acidulation des pierres, étaient probablement fort belles. Dans *les Mendiants* surtout on devine encore, avec un peu d'attention, des morceaux de dessin du plus grand caractère. *Une rencontre* parut accompagnée de cette note de la rédaction (2) : « Certes nous ne donnons point ce dessin comme une charmante lithographie : c'est quelque chose d'un peu mieux à nos yeux, et nous demandons la permission de l'appeler un

(1) Article de Michel Raymond, accompagnant *le Petit Savoyard.* (*L'Artiste*, tome I, page 69.)

(2) *L'Artiste*, tome X, page 29.

dessin de maître. Point de coquetterie, mais un sentiment fort, vrai. Nous avons pu quelquefois sacrifier au goût de ce qu'on appelle le public bourgeois, mais nous aimerons toujours mieux n'employer pour plaire que la simple vérité de sentiment et d'expression. Donc, comme nous hésitions d'abord à publier ce dessin de Decamps dont le tirage ne nous satisfait pas entièrement, nous n'avons pas eu trop de peine à nous rendre au conseil des artistes qui ont regardé comme un devoir pour nous de ne pas laisser inconnu ce croquis un peu sévère, mais pour eux plein d'attraits. »

Le Lièvre et la Tortue parut aussi avec un commentaire qui doit être cité : « Voici, joint à cette livraison, un spirituel croquis de Decamps. C'est quelque chose d'assez difficile à obtenir qu'une lithographie : depuis longtemps il a fait divorce avec ce genre de dessin, et ne consent à reprendre son crayon qu'en notre faveur. Il faut donc regarder ce croquis de Decamps, aussi bien que tous ceux qu'il a quelquefois jetés dans notre feuille, comme de simples improvisations, sans grande importance pour l'auteur; ce qui n'empêche pas qu'elles n'en aient beaucoup à nos yeux et à ceux de nos lecteurs à qui nous les présentons. Le moindre croquis qui porte le nom de Decamps aura toujours plus de sens pour qui saura le comprendre, que les ouvrages les plus attentivement terminés du commun des dessinateurs (1). » Et Burty, après avoir intégralement copié ce passage dans ses notes, ajoute : « Pour être une des dernières lithographies de Decamps, celle-ci n'en est pas moins une des plus charmantes. La lumière y est répandue avec abondance, les noirs sont du plus beau velouté. Et quelle expression dans les acteurs de ce petit drame! Le Singe, un peu gras, comme il convient à un juge, n'en croit pas ses yeux. La Tortue redouble ses sages lenteurs, et le Lièvre, ce Lièvre imprudent et léger, quel mouvement il se donne! » Disons encore que le fond de paysage, emprunté certainement aux horizons de Provence, est, dans sa simplicité, d'un grand effet.

L'Artiste ne devait plus avoir après cela qu'une seule pièce de Decamps, offerte à Ricourt pour sa fête (2). C'est le *Coup décisif.* Trois petits polissons accroupis font une partie de billes non loin d'une

(1) *L'Artiste*, tome XI, page 60.
(2) Ricourt néanmoins la paya 100 francs à Decamps.

flaque d'eau; le petit frère, en chemise, surveille le jeu. La façon dont il est campé sur ses jambes, celle dont il joint ses mains sous sa chemise en tendant la tête, sont des détails saisissants d'expression enfantine.

Quelques pièces isolées, que je n'ai pas eu l'occasion de signaler encore, complètent l'œuvre de Decamps. Une seule est assez facile à rencontrer. C'est le Turc debout dans un intérieur, lithographie exécutée au procédé de Tudot, à titre d'essai. On comprend sans peine que Decamps n'y soit plus revenu. Le crayon simplement employé offrait sous ses doigts assez de ressources pour qu'il n'eût point à en demander aux inventeurs.

Les pièces que je vais maintenant citer sont très rares et ne paraissent point avoir fourni de tirage. L'authenticité du *Café turc* et celle du *Corps de garde turc* pourraient peut-être inspirer quelques doutes : on n'y retrouve qu'à demi le trait toujours appuyé de la main de Decamps. Mais l'un et l'autre sont en grande partie à la plume, et l'on doit tenir compte de la nature de l'instrument. Ce sont de fort jolies pièces rendant à merveille l'esprit de la peinture du maître; la première a été cataloguée sans hésitation par M. Moreau, et la seconde, niée par lui (1), me paraît avoir été franchement prise par Burty pour un original.

La *Hutte de braconniers,* que l'on conserve à la Bibliothèque, doit-elle être aussi rangée parmi les pièces douteuses? En dépit des deux lettres qui sont au bas, une sorte d'*F* et un *D,* au lieu du *DC* ordinaire, il me semble impossible d'y méconnaître le crayon de Decamps. La valeur même de l'œuvre parle pour elle : une telle largeur dans le faire, un caractère pareil dans le dessin ne sont guère imitables.

Le *Petit kiosque au bord de l'eau,* et le *Grec vu de dos* sont reproduits en héliogravure dans le livre de M. Moreau. La composition du *Petit kiosque* est remarquable autant par sa grâce que par son équilibre. Je la préfère de beaucoup à celle du *Grand kiosque* de 1831. Burty critique la lourdeur du tirage et l'effet trop noir de l'ensemble. Quant au Pallikare qui s'enfuit, l'épée nue à la main, vers les montagnes, je m'imagine que c'était la vignette projetée de quelque romance. Je laisse à Burty la parole pour l'apprécier : « C'est

(1) Page 98, n° 35.

une lithographie du plus beau caractère; le dessin en est libre, le mouvement rapide, l'arrangement pittoresque, le crayon gras et caressant, l'effet tiède plutôt que chaud. »

Toute étude analytique, si elle est bien faite, doit conduire à quelques idées plus générales. Les suivantes me semblent résulter de ce qu'on vient de lire.

L'œuvre lithographique de Decamps, on l'a pu remarquer, se groupe dans un espace de temps très court. En réalité, Decamps n'a travaillé sur la pierre, activement et sérieusement, que pendant deux années, 1829 et 1830. Avant, ses lithographies ne sont que des tentatives isolées; après, absorbé par la peinture, il ne crayonne plus guère que de petites pièces, au profit de l'amitié. Mais ces deux années 1829 et 1830 ont justement un caractère unique dans sa vie. C'est le moment où éclate son talent, c'est la plus géniale et la plus brillante période de sa carrière. Les lithographies de Decamps, — témoignages multiples et variés de ses inspirations d'alors, premières pensées souvent de tableaux exécutés plus tard, premiers croquis résumant ses toutes fraîches impressions de voyage, — ont donc dans son œuvre une importance qu'aucun historiographe n'a d'ailleurs méconnue. Rien ne leur manque même pour représenter son talent tout entier : elles le font seulement sous une forme particulièrement heureuse, ne laissant voir, on le comprend, aucune trace ni de fatigue, ni de procédés insolites, ni de détériorations accidentelles provenant des vernis et des huiles. L'idée qu'elles donnent du maître est d'ailleurs absolument la même que celle qu'on prend de lui d'après sa peinture. Ni élévation, ni étendue, ni variété dans les idées, la chose est trop claire pour qu'on cherche à la dissimuler; mais une force d'expression et de conception extraordinaire dans le cercle restreint où il se meut, une pénétration de quelques sujets : l'Orient pittoresque, l'enfance des petits vagabonds, la chasse, dont personne n'a même approché ni avant ni depuis lui; enfin des dons de peintre tels qu'à travers toutes les controverses que son nom a soulevées, les excès de louange et de dénigrement de ses contemporains, l'indifférence des nôtres, toujours, en maître qu'il est, il domine et s'impose: toujours, à son égard, le dernier mot appartient à l'admiration.

GERMAIN HEDIARD.



UNE DÉFENSE DE *TANNHÄUSER*



LORS des dernières représentations de Bayreuth, la critique étrangère, aussi bien que la critique allemande, s'est montrée sévère à l'égard du *Tannhäuser*. L'exécution de cette œuvre sur la scène du théâtre modèle de Wagner a soulevé des objections. Dans les deux lettres qu'il a adressées à l'*Artiste* sur les représentations de cette année, notre collaborateur, M. Paul Flat, tout en proclamant la haute valeur poétique de l'œuvre et en faisant ses réserves sur certaines pages de la partition, s'est rangé à l'avis des critiques qui ont estimé que Bayreuth n'était point le lieu où elle devait être représentée (1).

M. Paul Flat a reçu à ce propos et il nous communique une lettre d'un critique bien connu de ceux qui s'intéressent au mouvement réformateur de Richard Wagner, M. Houston Stewart Chamberlain. Cette lettre est d'autant plus curieuse que M. Chamberlain se fait le porte-parole de Mme Wagner, et que la personnalité de cette dernière se dissimule à peine derrière celle du signataire. Nous insérons, avec l'assentiment de M. Chamberlain, ce document qui présente le caractère d'une véritable défense, en y joignant la réponse de notre collaborateur.

La première partie de cette lettre étant toute personnelle, nous ne croyons pas devoir en publier le début, Mme Wagner s'étant toujours opposée formellement à ce que son nom fut mentionné dans un document émanant d'elle soit directement, soit indirectement comme c'est le cas pour la lettre de M. Chamberlain. On nous permettra toutefois de noter que c'est Mme Wagner qui a attiré l'attention de M. Chamberlain sur les *Lettres de Bayreuth* envoyées à l'*Artiste* par M. Flat, et qui l'a engagé elle-même à répondre à notre collaborateur.

A *Monsieur Paul Flat, rédacteur de l'*Artiste.

Vienne, 14 décembre 1891.

. . . .

. . . . Vous dites, Monsieur : « Si le maître avait vécu, il n'eût point autorisé les représentations de cette œuvre sur la scène de

(1) V. *Lettres de Bayreuth*, dans l'*Artiste* de septembre et octobre derniers.

Bayreuth » ; et vous écrivez encore : « Je ne crois pas me tromper en disant que ces représentations du *Tannhäuser* n'auraient point été du goût du maître... Je me permets d'avancer qu'en exécutant le *Tannhäuser* à Bayreuth, on est allé en quelque sorte contre l'idée que le poète-musicien s'était formée de l'institution de son théâtre. »

Je grouperai ce que j'ai à vous répondre sous deux chefs : 1° les faits précis, historiques ; 2° les arguments.

1° Libre à vous, Monsieur, de trouver que Wagner se trompait, mais il est hors de doute que vous vous trompez en avançant que le maître « n'eût point autorisé les représentations du *Tannhäuser* sur la scène de Bayreuth ».

Si vous voulez bien ouvrir le volume X de ses écrits, à la page 25, vous verrez qu'en 1877, Wagner avait l'intention formelle et arrêtée de faire représenter *Tannhäuser* sur la scène de Bayreuth en 1880. Les représentations du *Ring*, en 1876, avaient abouti à un désastre financier, et les efforts du nouveau « *Patronats verein* », fondé en 1877, furent si peu couronnés de succès, que ce n'est qu'à grand peine qu'en cinq ans on avait eu la somme nécessaire pour pouvoir donner *Parsifal*, en 1882 : voilà ce qui uniquement empêcha la réalisation de ce projet du maître de faire représenter *Tannhäuser* à Bayreuth, en 1880. Si la mort ne l'avait point ravi précisément au moment où les conditions matérielles de Bayreuth commençaient à s'améliorer par l'arrivée d'un public de plus en plus nombreux, il n'est point douteux que nous eussions eu *Tannhäuser* à Bayreuth, il y a longtemps. Car s'il est vrai qu'il fut aussi question de monter le *Vaisseau fantôme* et *Lohengrin* à Bayreuth, il est certain que le besoin de faire représenter *Tannhäuser*, — enfin ! enfin !! — était le seul obsédant. Une des raisons de ce fiévreux désir du maître de faire vivre cette œuvre majestueuse, raison qui n'est pas la plus profonde, mais qui rentre dans le cadre de mon historique, — c'est que, seule, cette œuvre n'avait jamais « vécu » pour se servir d'une expression wagnérienne. Porté par le succès retentissant de *Rienzi*, Wagner avait pu, en 1843, donner une représentation assez satisfaisante du *Hollandais volant*. Aucune autre œuvre n'avait été aussi mal partagée à cet égard, en effet ; et quant à *Lohengrin*, c'est Liszt qui s'en chargea à Weimar. Pour *Tannhäuser*, en 1845, il n'en fut pas de même : toutes espèces de malheurs et de malentendus contribuèrent à gâter ces représentations que diri-

geait le maître et dans lesquelles il fut forcé, dès le premier jour, de pratiquer des coupures qui dénaturaient l'œuvre entière. Inutile de parler des réprésentations, en 1861, à Paris. Quant à celles de Munich en 1865, elles ne furent nullement préparées (voir t. VIII, p. 227); ce fut pour ainsi dire, une affaire tout intime entre Schnorr et Wagner ; l'unique rôle du Tannhäuser fut entrevu un soir : c'était beaucoup, mais ce n'était que cela. Si cependant vous voulez comprendre à quel point Wagner ne cessait de se passionner pour cette œuvre, vous n'avez qu'à vous remémorer qu'en 1875, c'est-à-dire au beau milieu des travaux pour les cycles du Ring, Wagner vint passer plusieurs semaines à Vienne, et s'y voua entièrement à la tâche ardue de faire réétudier et représenter *Tannhäuser ;* naturellement les conditions d'un Opéra tel que celui de Vienne et les exigences de son répertoire ne permirent qu'un succès partiel.

Et plus tard aussi, après le Ring et après l'achèvement de *Parsifal*, l'intention de faire représenter *Tannhäuser* n'avait point perdu de sa vivacité ; ceux qui ont vécu dans l'intimité du maître le savent par sa conversation sur ce sujet. Un exemple : en 1882, pendant les répétitions de *Parsifal*, il s'écria soudain en désignant une des jeunes « Filles-fleurs » qui avait peu de voix, mais qui avait de la grâce, de la jeunesse, et de la chasteté : — « C'est à une jeune fille comme celle-là que je ferai chanter Élisabeth ici ! »

Il est donc absolument certain que Wagner voulait qu'on donnât *Tannhäuser* à Bayreuth; ce n'est pas matière à discussion. Les représentations de cette année furent la réalisation posthume d'une volonté explicite.

Et avant de quitter ce terrain du fait précis, explicite, je tiens à vous faire remarquer que Wagner n'aurait pas certainement souscrit à ce que vous dites sur l'inégalité ou la disproportion entre la musique et la parole dans *Tannhäuser*, et que vous avez tort d'invoquer son autorité à cet égard. Wagner a remanié *Tannhäuser* précisément à l'époque où il avait mûri ses idées. Vous admettrez avec moi qu'il n'était pas homme à faire demi-besogne, et si, après avoir profondément modifié toute la scène entre Vénus et Tannhäuser, plusieurs parties du « Sängerkrieg », etc., etc., il a laissé le reste tel quel, nous avons là la preuve absolue et incontestable, que lui, le maître, trouvait la musique adéquate au poème.

Il y a ici, je crois, un profond malentendu ; c'est pourquoi je me servirai de cette question pour passer de la considération des faits historiques, à celle des arguments qui permettent de soutenir que Wagner avait raison de vouloir représenter *Tannhäuser* à Bayreuth.

2° Je commence par vous assurer que je vous ai lu attentivement et avec le respect qu'on doit à un critique compétent : je vous prie d'en user de même avec moi. Vous dites, Monsieur, qu'il y a dans *Tannhäuser* disproportion complète entre le poème et la musique ; moi, j'affirme le contraire, et si vous réussissiez à me persuader que c'est vous qui avez raison, je perdrais du coup toute foi en Wagner. Car ce qui, selon moi, est fondamental dans le génie de Wagner, ce qui est la base de toute sa puissance créatrice, c'est l'identité chez lui de toute conception poétique avec toute conception musicale. Je ne crois pas à la possibilité de distinguer chez lui entre les deux ; c'est nous qui voyons d'un côté un poème, de l'autre une musique ; mais quant à Wagner, la faculté dominante qu'il portait en lui, lorsqu'il sommeillait encore dans le sein de sa mère, c'est que la fantaisie poétique aboutissait à une musique, et que l'émotion musicale ne pouvait jamais être, ni même naître, sans l'impulsion directe de la vision poétique. Et quand vous dites : « Lorsque Wagner composa *Tannhäuser*, il n'avait pas encore mûri ses idées quant aux réformes qu'il devait apporer dans le drame lyrique en ce qui touche la fusion de la musique et de la déclamation », je crois que vous écrivez une phrase qui ne répond à rien dans la vie et le développement intellectuel du maître. A partir de l'opéra *les Fées*, je connais plus ou moins bien tout ce qui a été publié, et j'avoue que je trouve la même « congruité » absolue (si ce barbarisme ne vous choque pas trop) entre la conception poétique et la conception musicale, et entre l'exécution poétique et l'exécution musicale dans *les Fées* que dans *Parsifal*, et dans tous les anneaux de la chaîne cette qualité est le trait dominant, celui qui frappe au premier abord. Dans l'œuvre de Wagner il n'y en a pas deux qui se ressemblent le moins du monde ; mais à l'égard de l'identité entre la musique et les paroles, toutes les œuvres se ressemblent. C'est du reste le trait distinctif du poète qui a le droit d'asseoir son drame sur la musique ; un seul autre l'a possédé et nous savons quelles louanges le maître lui a prodiguées à cet égard dans son livre *Opéra et Drame :* ce fut Mozart.

Ce que nous avons donc à rechercher, ce n'est point le moment où Wagner a mûri ses idées quant aux réformes du drame lyrique, c'est tout simplement le moment où la conception poétique a atteint la puissance et l'envergure qui lui permirent de créer des chefs-d'œuvre dans toute l'acception du mot. Vous me permettrez de croire que *Tannhäuser* a bien le droit d'être compris dans cette catégorie.

Quant au poème, vous en faites un éloge d'une rare éloquence; je vous sais bien gré, Monsieur, de la façon dont vous faites saisir à vos lecteurs la beauté d'un poème que la plupart ne considèrent aujourd'hui encore que comme un vulgaire livret d'opéra. Mais lorsqu'on arrive à ce que vous dites de la musique, vraiment on n'en croit pas ses yeux.

Comment, Monsieur, vous n'avez trouvé dans tout *Tannhäuser* que trois belles pages ? Vous n'avez rien vu ni entendu lorsque Tannhäuser se retrouve sur la terre ? Vous n'avez rien goûté dans le rôle de Wolfram ? Rien ne nous a ému dans la scène entre Élisabeth et Tannhäuser ? dans celle entre Élisabeth et le Landgraf dans le « Sängerkrieg » ? dans le finale du second acte ? La prière d'Élisabeth est dénuée d'accents qui vous remuent le cœur ? et son départ ? et les chœurs de la fin ?... Si tout cela ce sont de « vieilles formules », je vous serai reconnaissant de m'indiquer où on les trouve, car je vais de suite en garnir ma bibliothèque... Wagner n'a jamais été dans sa vie en un état d'enthousiasme semblable à celui dans lequel il écrivit la musique de *Tannhäuser*. Vous n'avez qu'à lire ce qu'il en dit lui-même dans sa « Communication à ses amis » (Vol. IV, pp. 434-344). Il était dans un tel état de surexcitation que l'idée d'une mort prématurée le hantait, qui viendrait le surprendre avant qu'il ait pu terminer cette œuvre... Mais, je vous en prie, ne discutons pas à ce sujet ; ce serait vous faire injure. Reprenez, je vous en supplie, la partition, et retournez l'année prochaine à Bayreuth ; c'est tout ce qu'il y a à dire.

Arrivons à une question plus sérieuse : la forme générale. Ce qui, en fait, vous gêne pour apprécier *Tannhäuser*, c'est « la vieille formule d'opéra ». La première remarque que je vous adresserai ici, c'est l'erreur que vous commettez en exceptant le poème du reproche que vous adressez à la musique ; car, de fait, le poème est tout autant « vieille formule » que la musique, ni plus ni moins; les deux font un. Et, tenez, je me souviens que précisément à propos de *Tannhäuser*,

Wagner en parle lui-même ; il dit qu'il a été influencé souvent, en l'écrivant, par le besoin de faire parler l'acteur dans la forme préconçue et imposée de la mélodie, mais qu'il a plus tard reconnu que c'est l'imperfection de ses vers, dans la facture desquels il ne s'était pas encore affranchi, qui l'a forcé à couler souvent sa musique dans cette forme ; et il ajoute que partout où l'expression poétique était très intense, la musique s'est d'elle-même affranchie du joug (Vol. IV, pp. 397, 398). Certes, s'il y a disproportion dans *Tannhäuser*, c'est que la musique, qui est adéquate à la conception poétique, est souvent très supérieure aux paroles.

Mais vous voyez, Monsieur, que je suis tout prêt à vous concéder qu'il y a vieille « formule ». C'est le livret même du poème qui est jeté dans l'ancien moule ; cela on ne peut le contester. Seulement, voilà, n'attribuez-vous pas trop d'importance à ce point ? Car, à propos de formule, notez ceci : *Tannhäuser* est fait avec l'intention d'écrire un opéra, je le veux bien ; mais c'est précisément *Tannhauser* qui a brisé le vieux moule, qui a déchiré les formules. Wagner nous dit lui-même « qu'en écrivant cette œuvre, il écrivit son arrêt de mort ». En effet, Tannhäuser n'eut aucun succès à Dresde, et la situation de Wagner au théâtre de la Cour était, à partir de ce moment, compromise. Car, le public ne s'y trompa pas, *Tannhäuser* n'était pas un opéra. Depuis et grâce à l'absence forcée de Wagner de l'Allemagne, les chefs d'orchestre réussirent à en faire un opéra, ou plutôt à en faire une œuvre qui n'est ni chair ni poisson ; voilà quarante ans que nous vivons sous ce régime, et voilà ce qui a faussé toutes nos idées sur *Tannhäuser*, ce qui a bourré de préjugés les plus sérieux et les plus indépendants d'entre nous. En 1872, Wagner écrit (vous voyez que *Tannhäuser* ne cessait de le préoccuper) : « Je suis forcé de reconnaître que le succès de mon Tannhäuser sur les théâtres allemands est dû uniquement au plaisir qu'on prend à certains détails lyriques et c'est avec un sentiment de honte que j'ai constaté dans toutes les représentations auxquelles j'ai assisté, que l'on ne voyait goutte du Tannhäuser tel que ma fantaisie se l'était représenté, mais uniquement des détails de la partition, par ci par là, tandis que le gros de l'œuvre, *le drame* était absolument négligé comme chose superflue (1). » Le maître

(1) *Œuvres critiques* de R. Wagner, t. IX, p. 253.

nous dit donc, dans l'année où il posa la première pierre du théâtre de Bayreuth, que la chose essentielle dans *Tannhäuser* est le drame; la partie lyrique ou opéra est un détail.

Et nous voilà arrivés, sans y songer, à Bayreuth! Le maître vient lui-même de nous dire pourquoi il fallait donner *Tannhäuser* à Bayreuth. C'est parce que *Tannhäuser* est un drame, et cela en dépit de la coupe plus ou moins « opéra »; c'est parce que *Tannhäuser* est une œuvre majestueuse et immortellement belle, et qu'elle a subi le triste et outrageant sort d'être traînée sur tous les théâtres d'Europe depuis l'année 1845 et de n'être représentée pour la première fois qu'en 1891 !... Vous dites que dans *Tannhäuser*, Wagner « ne s'écarte pas sensiblement des vieilles formules qu'il allait combattre et dont il devait triompher avec un si éclatant succès. » Quelle étrange méprise ! Depuis sa première œuvre, Wagner avait combattu et c'est précisément dans *Tannhäuser* qu'il livre le dernier, le victorieux, le glorieux combat, car ce fut dans *Tannhäuser* qu'il terrassa l'opéra.

Et veuillez, je vous prie, noter que c'est cette qualité d'œuvre de transition dont l'âme est déjà toute entière et sans partage dans le drame, tandis que le corps est en partie gêné encore par la dépouille chrysalide de l'opéra, qui fait que *Tannhäuser* est par excellence l'œuvre qui a besoin de Bayreuth. Il sera infiniment plus facile à un théâtre d'opéra de donner une représentation passable de *Tristan* ou de *Parsifal* que d'en donner une de *Tannhäuser*. Et, à l'appui de ce que j'avance, je vous citerai de nouveau les paroles du maître qui dit (en 1872) qu'il est plus facile de bien jouer les *Maîtres Chanteurs* que de bien jouer *Tannhäuser*. Cela saute du reste aux yeux.

La raison primordiale pour laquelle Wagner voulait donner *Tannhäuser* à Bayreuth, c'est donc évidemment ce drame lui-même. Nous avions un opéra assez mal venu, tiré par divers chefs d'orchestre d'un manuscrit de Wagner: aujourd'hui nous possédons un drame de plus du maître.

Ceci suffisait amplement à justifier la représentation de *Tannhäuser* à Bayreuth, si l'on jugeait une justification nécessaire. Mais, avant de conclure, vous me permettrez de vous faire remarquer un autre point très important quoique subsidiaire. Le voici : pour les œuvres dites de la troisième manière, on pouvait toujours dire, à propos des

représentations de Bayreuth : « Elles l'emportent sur les autres par le fondu de l'orchestre... les chanteurs sont choisis... tout ce monde n'est pas distrait par d'autres soucis de répertoire..... » Bayreuth pour des milliers de gens était un Opéra modèle, d'autres y voyaient un « musée des drames wagnériens », ce que vous blâmez avec raison. On pouvait n'y pas voir autre chose. Ceci tient : 1° à ce que dans ses dernières œuvres il est littéralement impossible d'effacer complètement le drame, même sur une scène d'opéra ; 2° à ce que ces œuvres ne se donnent que depuis un vingtaine d'années et qu'elles n'ont pas encore complètement perdu l'impulsion qu'elles reçurent de la main même du maître (quoiqu'elles soient déjà en pleine décadence).

Beaucoup de personnes ne voyaient donc entre les représentations à Bayreuth et celles des mêmes œuvres sur les scènes d'opéra qu'une différence de degré ; ce qui distingue les deux de manière fondamentale passait inaperçu pour elles. Voilà pourquoi le public resta ébahi lorsqu'il apprit qu'on allait donner *Tannhäuser* à Bayreuth. Personne ici, pas plus que chez vous, ne connaît les écrits du maître, et ce fut un chœur touchant par son unanimité, un « unisono » de wagnériens et d'anti-wagnériens : « Mais pourquoi donc faire *Tannhäuser?* Grand Dieu ! nos mères y allaient quand elles étaient jeunes filles ; nos nourrices nous ont endormis avec la romance de l'Étoile ! Je connais tout cela par cœur, et comme je me rappelle la représentation avec la célèbre une telle et cette autre avec l'illustre un tel !... Et puis les bons temps (vous qui êtes jeunes, vous ne vous en souvenez peut-être pas) où l'on coupait tout le récit du voyage à Rome ! Et l'on veut que je fasse le voyage de Bayreuth pour entendre cette vieillerie ! » Et que s'est-il trouvé ? C'est que tous ceux qui sont quand même allés à Bayreuth y ont trouvé une œuvre qu'ils n'avaient jamais entendue ; oui, Monsieur, l'œuvre la plus inconnue de toutes celles que Wagner nous a laissées. Ce n'était plus du tout ce que chantent les nourrices ni ce que jouent les orgues de Barbarie, et cela ne ressemblait plus à l'opéra qui a acquis une telle popularité sur toutes les scènes d'Allemagne. On ne s'y reconnaissait pas.

La chose est triste à dire, mais c'est un fait qu'en l'an de grâce 1891, l'immense majorité ignore encore absolument ce que Wagner s'est donné la peine d'expliquer dans tous ses détails en 1850 : la nature

de l'œuvre d'art créée par lui et le but de la scène qu'il a érigée loin des grandes villes. Pour le grand nombre, ses œuvres sont des opéras, un peu plus dramatiques, un peu plus difficiles que les autres, et la scène de Bayreuth sert à en donner des « représentations modèles. » Eh bien ! c'est faux, faux, archi-faux ! Et aucune œuvre ne pouvait mieux servir à dessiller les yeux qui persistaient à se bercer dans d'aussi paresseuses illusions. Le maître le savait. C'est précisément parce que ce drame tient encore par son apparence superficielle à l'opéra, qu'il était appelé à un rôle décisif pour la scène de Bayreuth. J'ai dit que Bayreuth nous avait donné cette année un drame que nous ne connaissions pas ; je puis maintenant ajouter que ce drame a servi à révéler à beaucoup de nous (et qu'il continuera à remplir cette tâche d'initiateur), à nous révéler ce que Bayreuth est, ce que Bayreuth veut et ce Bayreuth peut.

Voilà la seconde raison fondamentale pour laquelle il fallait donner *Tannhäuser* à Bayreuth, et si tout à l'heure je l'ai qualifiée de « subsidiaire », je retire maintenant ce mot, car il me semble certain qu'aucune création du maître n'est supérieure à la seule idée de Bayreuth.

Et s'il me fallait une preuve encore de ce que j'avance, c'est vous-même, Monsieur, qui avez l'obligeance de me la fournir. Car tout ce que vous dites à la page 272 du second article démontre : 1° que vous ne savez pas quelle fut l'idée fondamentale dont germa la création de Bayreuth ; 2° que c'est *Tannhäuser*, qui, en brusquant vos notions préconçues, vous a rendu le service de vous mettre en opposition avec Bayreuth. Vous trouvez que le maître fait fausse route ; c'est là le premier pas pour reconnaître que vous-même vous faites fausse route et pour vous conduire à une intelligence plus profonde de l'œuvre du maître et de son « Bayreuth ».

Jamais Bayreuth n'a été aussi furieusement attaqué que cette année et surtout par de soi-disant wagnériens ; mais jamais aussi les témoignages de sympathie, d'admiration, n'ont été aussi touchants et aussi convaincus. *Tannhäuser* n'a pas été donné en vain.

Je me résume : on peut grouper les raisons qui justifient la représentation de *Tannhäuser* à Bayreuth sous trois chefs :

1° La volonté explicite du maître ;

2° Le drame lui-même ;

3° Le rôle de révélateur et d'initiateur que ce drame est appelé à remplir.

Quant à ma première raison, vous ne sauriez la contester; quant à la deuxième et à la troisième, je n'ai pas la prétention de vous convaincre du coup, mais j'ose espérer que ma lettre vous intéressera suffisamment pour servir de point de départ à de nouvelles études et de nouvelles réflexions ; et dans ce cas je suis certain que tôt ou tard vous reconnaîtrez le bien-fondé de ce que j'avance.

J'aurais voulu rectifier encore quelques légères erreurs dans vos *Lettres;* mais nous voilà au bout et de votre patience et de mon temps. Je me contenterai de vous faire remarquer que le « Comité des fêtes » dont on entend tant parler est une fantasmagorie. Vous auriez bien raison de trembler pour l'avenir de Bayreuth si un comité de bonnes gens se réunissait là-bas pour se demander en se grattant l'oreille : « Qu'allons-nous faire l'année prochaine ? » Dieu merci, il n'en est rien : les destinées de Bayreuth reposent dans une main seule, et cette main exécute religieusement ce que le maître a voulu.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sympathies littéraires, et croire à mes sentiments les plus distingués.

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN.

Voici la réponse que M. Paul Flat a faite à la lettre qu'on vient de lire :

Paris, 18 décembre 1891.

MONSIEUR,

Je viens de recevoir la longue lettre que vous avez bien voulu m'adresser de Vienne au sujet de mon étude sur les représentations de Bayreuth en 1891. Laissez-moi vous dire d'abord qu'elle m'a vivement intéressé, venant d'un critique tel que vous ; laissez-moi ajouter qu'elle m'a été au cœur, puisqu'elle me prouve que Mme Wagner a distingué un travail n'ayant d'autre mérite que d'avoir été écrit sous l'impression directe des belles exécutions de cette année. Le simple fait d'avoir été remarqué par elle est une récompense de prix pour un écrivain dont l'unique but est d'exprimer en toute sincérité ses convictions intimes.

Votre lettre, Monsieur, peut être considérée comme un plaidoyer en faveur des représentations de *Tannhäuser* à Bayreuth, d'autant plus intéressant que vous êtes en quelque sorte le porte-parole de Mme Wagner et que le fait qu'elle vous a prié de m'écrire est, comme vous dites fort bien, la garantie de la communion d'idées existant à cet égard entre vous deux. Je l'appellerai, si vous voulez, une défense en règle de *Tannhäuser*.

Puisque nous en sommes là, je viens vous proposer de livrer au public toutes les pièces du procès, et de faire paraître votre lettre dans une revue de Paris, *l'Artiste* par exemple, qui a déjà donné mes deux études. Si tel est le désir de Mme Wagner, la chose sera faite : il est bien entendu qu'il ne saurait être question d'une publication sans assentiment de votre part et de la sienne. Vos idées iraient ainsi non pas seulement aux lecteurs dont le nombre est nécessairement restreint, comme ceux auxquels s'adresse une revue exclusivement artistique, mais encore à ce qu'on est convenu d'appeler le « grand public », car certains journaux ne manqueraient pas de s'enemparer. Il sera fait à cet égard ce que vous désirez, et j'ajoute ce que désire Mme Wagner. Veuillez donc avoir l'obligeance de lui soumettre ma lettre et ma proposition.

Permettez-moi maintenant de présenter ma défense personnelle et de vous apporter mes arguments. Il est certain que je dois m'incliner en ce qui touche l'opinion de Wagner sur les exécutions de *Tannhäuser* à Bayreuth. Vos raisons sont inattaquables puisque ce sont des faits, des écrits émanant du grand artiste lui-même; mais venons à d'autres considérations.

Veuillez vous rappeler, Monsieur, qu'en critiquant les représentations de *Tannhäuser* à Bayreuth, j'ai présenté une sorte d'atténuation à ma critique par cette simple idée émise que l'on pouvait considérer la scène de Bayreuth soit comme une scène où ne devraient être offerts au public que les chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'art dramatique, soit comme une sorte de musée des drames wagnériens, et j'ai ajouté que, dans ce cas, en la considérant comme telle, la représentation de *Tannhäuser* s'y justifiait surabondamment. C'est bien aussi de cette manière que nous devons l'envisager d'après vous.

Le point sur lequel il me paraît fort difficile que nous nous entendions complètement, c'est celui où vous voudriez entraîner ma con-

viction, à savoir que *Tannhäuser* est digne d'une admiration égale à celle que peut provoquer *Tristan* ou *Parsifal*. Laissez-moi vous dire que sur ce terrain je ne puis plus vous suivre, et vous en donner une première raison bien simple, une raison tirée de la seule logique qui, selon moi, pourrait suffire. Je commence par proclamer que nul plus que moi, — vous avez pu vous en apercevoir, Monsieur, au ton de mon écrit, — n'admire le génie de Wagner; il est à mes yeux, sans conteste, le plus puissant artiste des temps modernes depuis Shakespeare. Toutefois son évolution artistique s'est accomplie suivant des lois progressives de développement, qui lui ont permis d'atteindre à son apogée dans les œuvres de la dernière manière. Il serait donc complètement illogique, au point de vue du pur raisonnement, surtout quand il s'agit d'un artiste ayant grandi avec une si magnifique régularité, d'admettre *a priori* qu'une œuvre de jeunesse relative pût avoir la valeur artistique des créations de la pleine maturité, comme *Tristan* et la *Tétralogie*. Prenons maintenant et rapprochons au point de vue de l'impression éprouvée par l'auditeur artiste, *Tannhäuser* et *Tristan*. Soutiendrez-vous que l'on doive traiter sur le pied d'égalité une inattaquable merveille comme *Tristan* où l'émotion esthétique atteint à son maximum d'intensité, et *Tannhäuser* où là formule d'opéra se manifeste et, ajoutons-le, doit se manifester. Quelques arguments que vous puissiez apporter, vous ne me ferez jamais envisager avec une admiration égale une œuvre comme *Tristan* et celle où se trouve le final du premier acte de *Tannhäuser*. De là à penser que j'ai le moindre mépris pour *Tannhäuser*, comme vous paraissez l'insinuer, il y a loin, croyez-moi, car si j'estime que *Tannhäuser* doit venir à son rang dans la série des productions du maître, c'est-à-dire loin derrière *Tristan*, *Parsifal* et la *Tétralogie*, il n'en reste pas moins que je professe une très vive admiration pour l'inspiration poétique qui y a présidé et pour de nombreuses pages de la partition. Ceci nous ramène à ce que je disais tout à l'heure : Bayreuth est-il un musée des œuvres de Wagner ? la représentation de *Tannhäuser* s'y justifie alors pleinement.

Ce que l'on ne saurait trop regretter, c'est qu'il n'y ait point en Allemagne, pour jouer les grands rôles de Tristan, Tannhäuser, Siegfrid, un artiste de taille à supporter cette charge écrasante. L'interprétation de ces rôles, étant de la plus haute difficulté, ne peut

souffrir la médiocrité. Alvary cette année était insuffisant, et Winkelmann lui-même. Toutes mes réserves, d'ailleurs, vous le savez, à l'égard de l'admirable Mme Sûcher, de MM. Van Dyck et Scheidemantel.

Je ne puis en terminant, Monsieur, que vous redire l'intérêt avec lequel j'ai lu votre lettre, et vous assurer une fois de plus que, si nous différons d'opinion à certains points de vue, il en est un qui nous unit : c'est l'admiration la plus sincère et la plus passionnée pour le prodigieux génie qui sait inspirer après lui une dévotion et un culte allant chaque jour grandissant.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

PAUL FLAT.





VICTOIRE DE SAMOTHRACE



LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE



C'est en 1883 que M. Champoiseau, alors consul de France à Andrinople, découvrit, dans les fouilles qu'il avait entreprises à l'île de Samothrace, et rapporta au Louvre ce superbe monument de l'art grec le plus pur. Les fouilles furent continuées, mais ni la tête de la statue ni les bras ne furent retrouvés ; par contre, on mit au jour plusieurs blocs de marbre dont l'assemblage figurait l'avant d'une galère, et dans lesquels on reconnut le soubassement qui supportait la statue de la *Victoire*. M. Champoiseau fit, en 1879, un nouveau voyage à l'île de Samothrace et ramena en France ces blocs destinés à former le piédestal de la statue. Tous ces fragments ont été reconstitués avec le plus grand soin par MM. Ravaisson et Héron de Villefosse, et depuis lors le monument a pris place, au Louvre, dans l'escalier Daru. Si le choix de cet emplacement mérite tous les éloges, il n'en est point de même pour la décoration ocre du fond sur lequel se profile la *Victoire de Samothrace*.

Deux tentatives de restitution de cette magnifique statue ont été faites, la première, en 1875, par un sculpteur autrichien, M. Zumbusch ; l'autre, tout récemment, par un sculpteur français, M. Cordonnier. Dans son essai de restauration, M. Zumbusch a représenté la Victoire soufflant dans une trompette qu'elle soutient de la main droite, et tenant dans la main gauche le support d'un trophée. L'interprétation tentée par M. Cordonnier met une couronne dans la main droite de la statue et la tige d'un trident dans la main gauche.

M. Champoiseau vient de faire à l'île de Samothrace une troisième expédition avec la préoccupation de retrouver quelques-uns des fragments qui manquent à la statue. Cette nouvelle mission n'a pas donné les résultats que l'on espérait. On a recommencé les fouilles : la découverte la plus intéressante faite dans les terrains où fut retrouvée la *Victoire*, est celle d'un fragment d'inscription qui a fait l'objet d'une communication de M. Héron de Villefosse à l'une des dernières séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Sur ce fragment se lit la dernière lettre d'un nom propre, très probablement un nom de sculpteur, suivi du mot ethnique *Rhodios*. Si, comme il est permis de le supposer, il faut y voir un vestige de la signature de l'artiste qui a exécuté la statue, c'est un argument probant en faveur de l'hypothèse, précédemment émise par certains archéologues, d'après laquelle la *Victoire de Samothrace* serait l'œuvre d'un sculpteur de l'école de Rhodes.







CHRONIQUE



SELON l'assurance qu'en avait donné, le mois dernier, le rapporteur du budget des Beaux-Arts, à la tribune de la Chambre des députés, pendant la discussion du budget, la manufacture nationale de Sèvres vient d'être réorganisée. Voici la teneur du décret signé par le président de la République sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et qui réglemente sur de nouvelles bases les services de la manufacture.

ARTICLE PREMIER. La manufacture nationale de Sèvres a pour objet:

1° La fabrication de la porcelaine dure et de produits céramiques offrant un intérêt d'art ou d'enseignement;

2° L'étude et la vulgarisation des procédés artistiques et chimiques applicables à l'art et à l'industrie céramiques;

3° L'enseignement normal de la céramique.

ART. 2. La manufacture met ses formules à la disposition de l'industrie privée. Elle communique aux fabricants, autorisés par le ministre, le résultat de ses travaux artistiques et techniques. Elle se charge d'exécuter, sur leur demande, toutes autres recherches susceptibles de servir au développement et au progrès de la production nationale.

ART. 3. L'école instituée à la manufacture a pour but de former des artistes et des ouvriers d'art.

Elle est divisée en deux sections:

1° L'école d'application décorative à la céramique;

2° L'école d'application technique à la céramique.

Elle se recrute par voie de concours.

Le programme des études, ainsi que les conditions d'âge et d'aptitude que devront remplir les élèves, seront fixés par un règlement ultérieur.

Art. 4. La manufacture comprend trois services:

1° L'administration;

2° La direction des travaux d'art;

3° La direction des services techniques.

Art. 5. L'administrateur de la manufacture a autorité sur tout le personnel; seul il correspond avec l'administration centrale.

Il assure le fonctionnement des divers services et maintient entre eux l'unité nécessaire; il est responsable de la gestion générale de l'établissement; il contrôle la comptabilité; il centralise les commandes; il est chargé des relations avec le public.

Chaque semaine, il réunit le directeur des travaux d'art et le directeur des travaux techniques, afin d'examiner avec eux les questions qui intéressent à la fois les deux services.

Tous les trois mois, il adresse au ministre un rapport d'ensemble sur la situation de la manufacture.

Art. 6. Le directeur des travaux d'art est chargé de tout ce qui concerne l'établissement des modèles (formes et décors), et la décoration des pièces fabriquées.

Aucun projet ne peut être exécuté à la manufacture s'il n'a été adopté par lui.

Les ateliers d'art sont placés sous ses ordres et sous sa responsabilité.

Il dirige les études à l'école d'application décorative.

Tous les trois mois, il adresse au ministre, par l'intermédiaire de l'administration, un rapport sur les résultats obtenus dans son service.

Art. 7. Le directeur des travaux techniques est chargé de tout ce qui concerne les recherches scientifiques en vue de la découverte, du perfectionnement et de l'application des procédés relatifs à la préparation et à l'emploi des pâtes, émaux, couleurs et autres matières; la fabrication des pièces d'après les modèles fournis et selon les indications données par la direction des travaux d'art.

Les ateliers de fabrication, le laboratoire, les fours et les moufles sont placés sous ses ordres et sous sa responsabilité.

Il dirige les études à l'école d'application technique.

Tous les trois mois, il adresse au ministre, par l'intermédiaire de l'administration, un rapport sur les résultats obtenus dans son service.

Art. 8. Le musée céramique de la manufacture recueille, classe et conserve tous les produits anciens et modernes, d'origine française et étrangère, présentant un intérêt pour l'histoire de l'art et de l'industrie céramiques. Il doit former une collection de tous les produits sortis des ateliers de l'établissement. Un catalogue descriptif est mis à la disposition du public.

La bibliothèque, les archives et toutes les collections formées à la manufacture sont réunies au musée.

Art. 9. Dans les trois mois qui suivront la promulgation du présent décret, un règlement spécial déterminera les modifications à introduire dans l'organisation intérieure de la manufacture, en conséquence des prescriptions ci-dessus.

Art. 10. Sont abrogées toutes les dispositions antérieures, contraires au présent décret.

L'exposé des motifs, qui précède ce décret dans le *Journal officiel*, fait valoir avec autant de justesse que de précision les raisons qui nécessitaient la réorganisation de la manufacture. L'idée qui domine est que l'État, en matière d'art, a surtout une mission d'enseignement; le but que doit remplir une manufacture de l'État est donc, non seulement de produire des spécimens d'art achevés, mais avant tout, de former, en vue de l'intérêt général, des artistes et des ouvriers d'art, de venir en aide à l'industrie nationale en augmentant sans cesse l'importance de ses recherches de labo-

ratoire. C'est pour répondre à ce triple but que les modifications introduites dans l'organisation de la manufacture nationale de Sèvres ont paru nécessaires.

En exécution de ce décret, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de faire les nominations suivantes:

M. Baumgart est nommé administrateur de la manufacture nationale de Sèvres.

M. Coutan est nommé directeur des travaux d'art.

M. Vogt est nommé directeur des travaux techniques.

Comme on le voit par le décret réorganisant la manufacture de Sèvres, dont il est question ci-dessus, les manufactures de l'État tendent de plus en plus, conformément à l'esprit qui doit être leur véritable et essentielle raison d'être, à devenir des établissements d'enseignement. Pour répondre à ce but, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, vient de prendre un arrêté aux termes duquel les manufactures nationales, qui, dans l'administration, dépendaient jusqu'à présent du bureau des travaux d'art, sont rattachées désormais au bureau de l'enseignement. Par contre, les musées, qui appartenaient à ce dernier bureau, sont rattachés à celui des travaux d'art et des expositions.

Le résultat de cette mesure sera de simplifier les rouages administratifs. En effet, le bureau des travaux d'art, chargé des acquisitions d'œuvres d'art, n'avait pas qualité pour statuer sur la répartition et l'attribution des tableaux ou sculptures acquis par lui : seul, le bureau dit de l'enseignement et des musées était compétent pour décider sur le sort des acquisitions. On voit par là quelle complication dans la procédure bureaucratique devait amener cette division des pouvoirs.

La séance de l'Académie des Beaux-Arts, au début de laquelle la mort de M. Alphand, membre libre, a été annoncée officiellement à la Compagnie, a été levée en signe de deuil. M. Alphand avait été élu membre libre, le 15 mars dernier, en remplacement du baron Haussmann. Il avait écrit une notice sur la vie et les ouvrages de son prédécesseur, dont il devait donner lecture à l'Académie. Sur le vœu exprimé par la famille du défunt, l'Académie, à l'une des séances suivantes, a décidé qu'elle entendrait cette notice : la lecture en a été faite par le secrétaire perpétuel.

Le président a annoncé que les esquisses admises au concours définitif pour le prix Achille Leclère, sont au nombre de 11.

L'Académie a procédé à la nomination de ses commissions annuelles, et à l'élection du président et du vice-président pour l'année 1892 : M. Paul

Dubois a été désigné comme président ; M. Gérôme, comme vice-président.

Elle a pourvu au remplacement de deux associés étrangers, récemment décédés, M. Pietro Rosa, de Rome, archéologue, élu associé en 1885, et M. Vincenzo Vela, de Milan, sculpteur, élu associé en 1882. La commission mixte, chargée de préparer une liste des candidats, présentait : en première ligne, M. Fiorelli ; en 2e, M. Alma-Tadema; en 3e, M. Mansenauer; en 4e, M. Jacob; en 5e, M. Cuypern. Le résultat de cette double élection a été le suivant : M. Fiorelli, ancien directeur des fouilles de Pompéi, a été élu membre libre en remplacement de M. Pietro Rosa; M. Alma-Tadema, peintre à Londres, en remplacement de M. Vincenzo Vela.

M. Ginain a donné lecture à l'Académie, au nom de la section d'architecture, du rapport sur les envois des architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome ; M. Chaplain, au nom de la section de gravure, du rapport sur les envois des pensionnaires graveurs ; M. Ernest Guiraud, au nom de la section de composition musicale, du rapport sur les envois des pensionnaires musiciens : ces rapports ont été adoptés par l'Académie.

Une nouvelle miniature, appartenant à la série de celles qui faisaient partie du livre d'heures exécuté par Jean Foucquet pour Étienne Chevallier et dont le plus grand nombre était acquis récemment à Francfort par Mgr le duc d'Aumale pour le musée Condé à Chantilly, vient d'être retrouvée au Louvre, par M. Paul Durrieu, attaché des musées nationaux, parmi les objets formant la collection Sauvageot. Elle est ainsi mentionnée dans la *Notice des dessins du Louvre*, de M. Reiset : « 1343. — *Sainte Geneviève patronne de Paris*. Elle est debout, filant sa quenouille au milieu d'une prairie et gardant les moutons. Près d'elle une jeune fille debout. Trois autres compagnes sont assises à gauche. Au second plan, un roi à cheval, suivi de cinq cavaliers, s'avance pour visiter la sainte. Dans le fond, à droite, un château à tourelles. — Miniature sur vélin, provenant d'un manuscrit. — H. 0,091, L. 0,119. — Ce fragment est d'une grande beauté et pourrait être attribué à Jean Foucquet. — Collection Sauvageot, nº 1050 du catalogue de M. Sauzay. Une note de M. Sauvageot nous apprend que la miniature a fait partie de la vente Dulphé (nº 101). »

Ce nouveau feuillet du livre d'heures d'Étienne Chevallier, avec les quarante acquis par le duc d'Aumale et les trois autres précédemment connus, — appartenant, l'un au Louvre qui l'a acquis des héritiers de Feuillet de Conches, l'autre au Musée Britannique, le troisième à la Bibliothèque nationale, — porte donc à quarante-quatre le nombre des miniatures retrouvées de Jean Foucquet, provenant de cet ensemble incomparable.

D'après M. Durrieu, la miniature de la collection Sauvageot ne représenterait pas sainte Geneviève, mais bien sainte Marguerite.

La distribution des récompenses aux élèves de l'école nationale des Beaux-Arts a eu lieu sous la présidence de M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, assisté de M. Paul Dubois, directeur de l'école, et de M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Au début de la séance, M. Roujon a pris la parole en ces termes :

Messieurs,

Depuis que M. le ministre m'a fait l'honneur de m'appeler à la direction des Beaux-Arts, c'est la première fois que j'ai le devoir de prendre la parole en son nom. Je me félicite de commencer par vous. On prétend, — votre âge est volontiers calomnié, — que les auditoires de jeunes gens sont les plus sévères ; mais j'ai l'illusion d'être encore assez des vôtres pour que cette sévérité ne me soit pas appliquée. Tout contribue d'ailleurs, aujourd'hui, à diminuer l'embarras que j'éprouve en débutant dans un genre difficile et quelque peu austère de littérature : l'éloquence officielle. Nous sommes en famille. J'ai près de moi vos professeurs et vos devanciers, que leur haute valeur dispose naturellement à l'indulgence, et, quant à vous, laissez-moi vous dire sans précautions oratoires que je vous connais trop bien pour vous redouter. Il me semble, en vérité, que nous n'avons pas besoin de longues phrases pour entrer en rapports et en confiance, tant j'ai toujours vécu de votre vie et partagé vos aspirations. En un mot, c'est un ami qui vient à vous, très fier de pouvoir saluer vos maîtres, très heureux de rendre hommage à vos succès.

Quelle atmosphère large et salubre on respire ici! Sur les murs de cette noble maison, tout vous entretient de la mission de l'artiste et de la grandeur de son rôle; tout parle de gloire et de beauté. La beauté et la gloire, messieurs, voilà les deux divinités adorables et tyranniques que vous vous êtes promis de servir! C'est déclarer d'avance le prix que vous attachez aux choses idéales; c'est prononcer un vœu de renoncement, en même temps que faire un acte de foi. Et cependant, je vous l'assure, vous n'avez aucunement l'air ascétique. Les fenêtres de votre demeure laissent passer volontiers des bruits de chanson ; vous vous préparez le plus joyeusement possible, et je ne saurais trop vous en féliciter, aux luttes parfois heureuses, souvent cruelles, toujours passionnantes que vous réserve la destinée. Il n'y a point de place en ce lieu d'élection pour ce pessimisme dont la mode du jour nous afflige. Vous êtes à l'heure où l'on se donne gaiement et sans compter, et vous ne changerez jamais d'humeur, parce que le propre de l'artiste digne de ce nom est de rester éternellement jeune et inépuisablement généreux. Et puis j'imagine que vous avez trop de concours à préparer pour trouver le temps d'interroger le sort sur les secrets qu'il refuse de livrer. L'art ne veut à son service que des âmes libres et vaillantes. Comment feriez-vous d'ailleurs pour ne pas aimer l'existence, vous qui travaillez à l'embellir, vous dont la tâche est d'orner le monde et qui prenez vis-à-vis des autres hommes l'engagement d'augmenter leur joie?

M. Roujon a ensuite rappelé à son auditoire, en termes émus, le souvenir des membres du personnel de l'école, morts pendant l'année ; il a terminé ainsi son allocution :

Je me garde toutefois d'oublier que c'est du présent et de l'avenir qu'il sied de s'occuper aujourd'hui. Vous avez, messieurs, la vie devant vous, et, si je vous ai attristés un

moment, c'était pour vous montrer les modèles qui devront vous guider sur cette route de l'inconnu où vous marcherez demain.

Ces jours derniers, j'avais l'aimable mission de souhaiter bon voyage à ceux de vos camarades qui partent, ce soir même, pour l'Italie; je les voyais pleins de confiance et d'ardeur. Je vous avoue tout bas que j'enviais leur sort. Ils vont, comme le disait éloquemment, dans une circonstance récente, votre cher directeur, « mener à la villa Médicis cette merveilleuse existence qui reste comme un beau rêve dans les cœurs ». Ils y recueilleront les enseignements délicatement persuasifs de cet esprit si largement ouvert à toutes les intelligences, de ce maître dans l'art de bien faire et de bien dire que le suffrage de ses pairs a désigné pour la direction de l'Académie; ils passeront les plus belles années de leur jeunesse au sein de la nature qui exalta le génie de Poussin, en présence du plus majestueux paysage, dans le commerce quotidien des merveilles de l'antiquité et de la Renaissance.

Si leur curiosité est avide d'autres spectacles, si leur esprit veut changer d'aliment, les réformes apportées récemment dans le régime de la villa Médicis leur laissent à cet égard toutes facilités. Libre à eux, sous réserve d'une approbation qui ne leur manquera jamais, étant donné celui à qui il appartient de l'accorder, libre à eux de chercher où ils voudront des motifs de rêve et des sources d'inspiration. Les architectes pourront, de leur côté, prendre pour thèmes de restaurations les restes d'édifices antiques de ces deux patries-mères de l'humanité, l'Égypte et l'Asie Mineure. Ainsi s'enrichira encore cette précieuse série conservée à la bibliothèque de l'École, éclatant témoignage du talent et de l'érudition des pensionnaires de l'Académie.

Messieurs, ces modifications libérales apportées à un règlement dont vos maîtres cherchaient d'ailleurs les premiers à atténuer la rigueur sont nées de l'entente heureuse qui, dès les premiers jours où la question fut posée, s'établit spontanément entre ceux qui ont qualité pour défendre les intérêts de l'art et les représentants de l'État. Permettez-moi de retenir ce fait, dont l'importance ne saurait vous échapper, comme un exemple de ce que peut l'initiative discrète de l'État en matière d'art lorsque cette initiative répond aux besoins et aux aspirations des artistes eux-mêmes et que les deux parties contractantes collaborent en toute confiance, avec toute la liberté désirable et sur le pied d'égalité. Ne craignez rien, je me garderai de toute dissertation sur les rapports de l'art et de l'État. Vous n'aimez ni les déclarations ni les programmes, et, comme vous n'êtes jugés que sur vos actes, c'est d'après leurs actes que vous jugez les autres.

Laissez-moi seulement vous dire en terminant que celui qui vous parle est profondément pénétré de cette grande vérité, désormais banale, que les beaux-arts ne se dirigent pas. Il y avait, dans la langue courante de notre ancienne administration, un mot admirable de clarté, qui laissait aux hommes publics toute leur valeur en définissant nettement leurs pouvoirs : le mot de « commis ». Pour ma part, je n'ai pas d'autre ambition que d'être considéré comme un bon commis du gouvernement de la République au service des beaux-arts. Ne vous étonnez pas, je vous en supplie, de me voir satisfait d'un titre d'apparence si modeste. La vanité la plus exigeante y trouverait son compte : Colbert s'en contentait, — et je tiens beaucoup à m'épargner le ridicule de sembler plus difficile que lui.

La nombreuse assistance qui se pressait sur les bancs de l'hémicycle, composée en majorité d'élèves de l'école, a plus d'une fois fois interrompu par ses applaudissements le discours du nouveau directeur des Beaux-Arts. On a procédé ensuite à la distribution des récompenses.





LES LIVRES

Le Japon pratique, texte et dessins par Félix Regamey (Paris, Hetzel). — La part considérable que prend l'extrême Orient dans les préoccupations contemporaines au point de vue artistique aussi bien qu'au point de vue politique, donne actuellement à tout ce qui s'y rapporte un vif intérêt, lorsque, bien entendu, ceux qui nous parlent de ces contrées le font en témoins personnellement renseignés. Est-il besoin de remarquer, en effet, combien l'opinion des érudits qui, sur ces matières, demandent aux informations d'autrui leurs témoignages, doit différer, en sincérité et en exactitude, de l'impression individuelle et directe, ressentie par ceux qu'un séjour prolongé dans ces pays et une observation attentive ont initiés à la vie exotique, aux milieux mêmes qu'ils nous dépeignent? M. Félix Regamey est de ces derniers, et il est en même temps de ceux, assez rares croyons-nous, que, seul, l'attrait artistique ait guidés dans leurs pérégrinations là-bas.


Enfants japonais, croquis de Félix Regamey.

Le titre même de son livre dit bien quel a été son but en le publiant : ç'a été de présenter le caractère particulier du peuple japonais dans sa vie courante, d'en montrer la physionomie exacte dans son expression la plus normale. Mais ce qu'il ne dit pas et ce qui, en réalité, constitue le fond de l'ouvrage et en fait précisément pour nous le réel intérêt, c'est le côté artistique. Dans ce charmant



Graveurs sur bois, dessin de Félix Regamey.

pays, du reste, l'art est partout; non pas assurément l'art dans sa conception supérieure ni dans son expression la plus élevée, mais dans sa fonction la plus immédiate, la plus intime et la plus usuelle, la seule, au surplus, que connaisse le Japon : celui qu'on est convenu d'appeler l'art décoratif. En nous renseignant successivement sur toutes les productions indigènes, l'auteur nous montre l'incomparable ingéniosité et le goût exquis des artisans, ébénistes, menuisiers, fondeurs, armuriers, orfèvres, ciseleurs, céramistes, tisseurs, graveurs, imprimeurs, etc., ainsi que cet instinct de la couleur et du pittoresque qui se manifeste chez les Japonais dans toutes les circonstances de la vie, solennelles ou même familières. Les plus menus objets et les plus insignifiants portant la marque de cet art autochtone, si spécial, si conforme au tem-



Ecolier japonais, dessin de Félix Regamey.

pérament national, et qui dénote une faculté extrêmement clairvoyante dans l'observation de la nature. Et il est fort curieux de voir, dans le livre de M. Regamey, par les détails qu'il donne sur la fabrication de tous les produits, la simplicité des procédés et de l'outillage, d'autant plus surprenante que les résultats obtenus sont plus délicats.

La centaine de dessins ou croquis, vivement enlevés, qui accompagne le livre, a elle-même une véritable saveur exotique qui est la preuve la plus sûre de la consciencieuse précision apportée par l'auteur dans ses renseignements. Ils sont d'une vérité telle qu'il font souvent songer à des pastiches ; ce qui, en l'espèce, au lieu de paraître une critique, à l'égard du dessinateur, n'est qu'un témoignage de sa fidélité d'observation.

Gilda, roman contemporain par le comte DE SAINT-AULAIRE (Paris, Calmann-Lévy). — Le nouveau roman que vient de publier M. de Saint-Aulaire est une aventure dont les péripéties se déroulent en Italie et en Bretagne. L'auteur excelle à peindre les milieux où se meuvent ses personnages et à en donner la sensation très nette. Dans le premier chapitre, qui s'ouvre par une description de la baie de Naples, l'écrivain a su faire revivre à nos yeux, avec une précision admirable, ces lieux enchanteurs. Il ne décrit, d'ailleurs, que ce qu'il a vu et bien observé, et il le décrit avec clarté ; point de détails inutiles, tout est à sa place et dans une belle ordonnance : ces descriptions sont des tableaux achevés.

Ces précieuses qualités de simplicité, de clarté, d'ordonnance, nous les retrouvons dans la conduite du roman : Gilda est une petite Italienne que le duc et la duchesse de Maureleuc rencontrent sur la route de Salerne à Amalfi. Cette enfant ressemble étonnemment à une fille qu'ils ont perdue, et ils demandent au père de l'emmener avec eux en Bretagne. Le père y consent d'autant plus volontiers que le duc et la duchesse lui donnent une somme importante. Gilda est élevée comme leur enfant ; à vingt ans, c'est une belle et superbe fille. Elle s'éprend du comte Patrice de Kermor, et comme celui-ci l'aime, ils se marient. Gilda surprend un jour son époux dans les bras d'une ancienne maîtresse, une amie à elle. Après un premier mouvement de colère, elle pardonne à son mari suppliant, mais elle est frappée au cœur. Sa santé décline, elle croit que l'air natal lui sera salutaire et retourne chez son père qui la reçoit fort mal. Elle finit par mourir sur un misérable grabat, en prononçant le nom de son mari qu'elle n'a cessé d'aimer.

Cette aventure que je raconte en quelques lignes remplit tout un volume, et cependant vous n'y trouvez aucune de ces complications qui font la joie de certains lecteurs. M. de Saint-Aulaire a voulu nous montrer simplement une âme italienne qui, transportée dans un autre milieu, grandit et s'y développe selon l'éducation qu'elle a reçue. Gilda, la fille d'un

misérable pêcheur calabrais, est devenue une charmante petite duchesse. Lorsque la passion surgit, lorsqu'elle est frappée dans son amour, le naturel reprend le dessus, elle a toutes les fureurs et tous les emportements d'une âme napolitaine. Il y a dans cette œuvre une étude psychologique des plus curieuses, que M. de Saint-Aulaire a su rendre intéressante par la façon dont il présente les faits. C'est un auteur exquis et charmant qui arrive à nous émouvoir par les procédés les plus simples. N'est-ce pas le meilleur éloge que l'on puisse faire du romancier ?



Le directeur gerant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET

AOUT

SEPTEMBRE

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

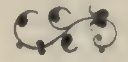


TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



moyen de servir deux maîtres à la fois est devenu, semble-t-il, d'une pratique facile.

Le sincère abandon que met David dans ces confidences et le besoin de s'adresser à son ami en toute intimité et à cœur ouvert amènent, un jour, sous sa plume, au courant d'une lettre, cette déclaration touchante en sa spontanéité ingénue :

A présent, je pense à une chose ; comme je tutoie des personnes avec lesquelles je suis peu lié, le mot de *vous* me fait peine à écrire quand c'est pour *toi*. Ainsi donc dorénavant nous nous dirons *toi*, *senza ridere sa*.

Après avoir quitté Rome pour aller à Londres, où il ne fait qu'un rapide séjour et d'où il vient à Paris, il est bientôt hanté par l'obsédant souvenir de l'Italie ; et cette nostalgie lui fait écrire ces lignes :

... Je n'ai pas le courage de me faire une raison sur cet article. Jouis, mon cher ami, de ce beau pays, car ce sont les plus belles jouissances que tu auras dans ta vie. Parcours, la nuit, le Campo Vaccino. Pour moi, je m'applaudis beaucoup de mes promenades du Colisée, j'ai acquis là des souvenirs qui me consoleront des ennuis de ce monde. J'ai souvent passé plus de deux heures assis dans le petit chemin qui conduit à ce couvent qui est sur le mont Palatin. Si je ne m'étais pas laissé dominer par ma passion pour les femmes, les quatre années que j'ai passées à Rome auraient été les plus belles de ma vie ; mais je suis trop *outré* dans mes goûts, je ne sais jamais m'arrêter à propos...

Elle est tout entière définie dans ce dernier aveu, la nature enthousiaste et prompte à l'entraînement, du jeune David. Par la suite, trempée par les épreuves de la vie, mais sans se démentir un instant, elle s'est passionnée exclusivement pour l'art et pour les grandes idées ; elle s'est noblement affirmée durant cette glorieuse carrière que M. Henry Jouin a si bien retracée dans le bel ouvrage biographique qu'il a publié sur le grand sculpteur. Ces lettres complètent à merveille la physionomie de celui-ci et la maintiennent dans une singulière unité d'aspect, en nous éclairant sur l'époque de sa vie la moins connue. Lorsque la renommée est venue consacrer le talent d'un artiste, l'attention publique va à lui avec le succès. Tout autres sont les débuts. Des heures de lutte et de découragement, de toute cette période obscure où l'artiste se cherche, où il hésite, doute de

soi et parfois désespère, les biographies gardent peu de traces. D'autant moins que lui-même, dès que la notoriété se fait autour de son nom et que ses contemporains commencent à rendre justice à son mérite, il a tôt oublié l'amertume des déceptions d'antan et au prix de quels efforts s'achète un peu de gloire.

J. A.



La mort d'Epaminondas, bas-relief par DAVID D'ANGERS.
(Premier prix de Rome, 1811.)



CHRONIQUE



On sait que le conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts, fut appelé, en ces derniers temps, à examiner un vœu, émis par le congrès des œuvres et institutions féminines, demandant « qu'il soit créé à l'École des Beaux-Arts une classe spéciale, séparée des hommes, où la femme pourra, sans blesser les convenances, recevoir le même enseignement que l'homme, avec faculté (dans les conditions qui règlent cette école) d'être admise à tous les concours d'esquisse ayant pour conséquence l'obtention du prix de Rome ». Ce vœu fut admis, en principe, par le conseil supérieur de l'École. La question fut ensuite soumise au conseil supérieur des Beaux-Arts, qui nomma une commission chargée de l'examiner et composée de MM. Spuller, le comte H. Delaborde, de l'Institut, Alexandre Dumas, Paul Dubois, Jules Comte, Léopold Flameng, Tétreau, président de section au Conseil d'État, et Louvrier de Lajolais.

Dans la séance où la commission a examiné cette proposition, M. Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, a d'abord déclaré que le conseil supérieur de l'École, bien que favorable à l'idée que les jeunes filles doivent, avec le concours de l'État, avoir pour leur éducation artistique les mêmes facilités que les jeunes gens, a estimé qu'il était impossible de donner cette éducation aux femmes, à l'École des Beaux-Arts. En conséquence, M. Dubois fut invité par l'administration à établir un projet d'organisation et de budget pour la création d'un enseignement destiné aux femmes, analogue à celui des jeunes gens. La réalisation de ce projet, en écartant le prix d'achat ou de location du local, coûterait une somme de 7,500 francs pour le mobilier et 134,600 francs par an pour l'entretien du personnel et les frais du matériel.

M. Spuller, qui présidait, a alors expliqué le but de la commission : « La mission de la commission, a-t-il dit, est de soumettre au conseil supérieur des Beaux-Arts un rapport et des conclusions sur la question. Il y a donc lieu d'examiner s'il convient d'admettre les femmes à suivre l'enseignement supérieur donné aux hommes à l'École des Beaux-Ar s, et, dans le cas de l'affirmative, s'il est, en principe, acceptable de donner cet enseignement dans le même établissement et dans quelles conditions et quelle mesure certains cours pourraient être communs. »

M. Tétreau s'est montré un partisan résolu des revendications du congrès des œuvres et des institutions féminines. « La France, a-t-il dit, ne saurait refuser aux femmes ce qui leur est accordé en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Amérique, où il a été constaté, en outre, que l'ouverture des cours communs aux deux sexes n'a donné lieu à aucune critique et à aucune constatation que les convenances aient été froissées. Il suffit de parler du South Kensington Museum, où les cours communs de dessin d'après l'antique et le modèle vivant sont régulièrement fréquentés par une nombreuse assistance d'hommes et de femmes, sans que la pudique Angleterre se soit émue d'une promiscuité qu'on prétend redoutable et dont rien n'est encore venu révéler le danger. »

M. le comte Delaborde s'est associé à la prise en considération de la partie du vœu qui exprime le désir des femmes d'accéder à un enseignement supérieur d'art comme celui dont profitent les hommes ; mais il entend faire ses réserves en ce qui concerne les prix de Rome.

Puis M. Alexandre Dumas a fait observer que s'il est juste d'accorder aux femmes le même privilège qu'aux hommes, il sera prudent, lors de la réglementation des cours, de tenir compte du caractère, du tempérament et des habitudes des femmes françaises, qu'on ne saurait comparer à ceux des Anglaises ou des Américaines ; il ne croit pas, si l'on admet la proposition, qu'il soit possible d'ouvrir les ateliers et les cours de l'École des Beaux-Arts aux jeunes filles en commun avec des jeunes gens qui ont jusqu'à présent affecté de vivre avec une extrême liberté, inconciliable avec le contact des femmes.

Enfin, M. Louvrier de Lajolais a manifesté la crainte qu'en ouvrant facilement l'accès d'une école supérieure des Beaux-Arts aux jeunes filles, on provoque un redoutable déclassement. Pour quelques rares femmes qui pourront devenir des artistes de mérite, comme elles auraient pu l'être sans l'École, il est à croire qu'un trop grand nombre de celles qui auraient modestement, mais utilement tiré des ressources d'un enseignement approprié aux industries d'art, ne résisteront pas à la provocante séduction de se croire appelées à de hautes destinées. Au moins conviendrait-il, a-t-il dit, de rendre très difficile, par de sérieuses épreuves, l'entrée dans la nouvelle section de l'École.

La commission a décidé de soumettre au conseil supérieur des Beaux-

L'Académie a fixé au 31 octobre, sa séance publique annuelle ; elle a désigné M. Gustave Larroumet pour prendre la parole en son nom à la séance des cinq Académies.

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous trouvons celle de M. Camille Doucet, secrétaire perpétuel de l'Académie française, au grade de grand-officier.

Sont promus au grade d'officier : M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts; M. Ritt, directeur de l'Opéra; M. Henri de Bornier, auteur dramatique.

Sont nommés chevaliers : MM. Maurice Tourneux, Emile Pouvillon, Émile Haraucourt, hommes de lettres; Ribierre, chef de cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Roëhn, chef de bureau au même ministère ; Adrien Demont, Lucien Doucet, Pierre Lagarde, Fernand Pelez, Paul Baudouin, Émile Saintin, artistes peintres; Peynot, Ferrary, statuaires ; Lecouteux, graveur; Louis Legendre, Édouard Cadol, auteurs dramatiques; Paul Lacome, André Messager, compositeurs de musique ; Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts.

M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a conféré avec la commission du budget, au sujet du budget des Beaux-Arts pour 1892.

Le ministre a défendu l'école nationale de Sèvres contre les critiques formulées par divers membres. Il a dit qu'au cours du voyage qu'il venait de faire à Limoges, il avait pu constater les progrès réalisés par la manufacture de Sèvres et mis à profit par l'industrie privée. C'est, dit-il, grâce aux recherches incessantes faites dans les laboratoires de Sèvres, que l'industrie privée maintient, en France et à l'étranger, la supériorité de notre porcelaine dure. Il a réclamé le temps nécessaire pour étudier les réformes d'organisation intérieure et procéder au choix du nouvel administrateur.

Le directeur des Beaux-Arts a fourni des explications sur l'organisation des musées nationaux et les réserves d'œuvres d'art de l'État. Il a été décidé qu'une visite au dépôt de la rue de l'Université aurait lieu prochainement et le ministre y a convié ceux des membres de la commission qui voudraient bien l'accompagner.

En ce qui concerne l'école de Rome, le ministre a déclaré qu'il avait modifié le règlement dans un sens plus libéral et notifié cette décision à l'Académie des Beaux-Arts, chargée d'en assurer l'exécution. Désormais les élèves auront le droit d'exécuter non plus seulement dans les musées d'Italie, mais dans tels musées d'Europe qu'ils jugeront préférables, les

copies qu'ils doivent envoyer en France. De même, les architectes auront le droit de rapporter des copies des monuments d'Orient et d'Égypte, au lieu d'être limités aux monuments grecs et romains.

La ville de Versailles a inauguré solennellement la statue de Houdon. Ce marbre est l'œuvre du sculpteur Tony Noël ; M. Fabier, architecte, en a composé et dressé le piédestal.

La cérémonie d'inauguration était présidée par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, qui a prononcé, pour la circonstance, le discours très goûté et non moins applaudi, qu'on a lu plus haut. M. Alphonse Bertrand, président de l'Association littéraire et artistique de Versailles, à laquelle est due l'initiative de l'érection de ce monument, et le maire de Versailles ont aussi pris la parole. A son tour, le comte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a prononcé un discours au nom de la Compagnie, qui compta Houdon parmi ses membres; il s'est exprimé en ces termes :

Enfin M. Delaunay a dit, avec le charme et l'esprit qu'on lui connait,

Après ce qui vient d'être dit sur le grand artiste dont ce monument achève aujourd'hui de consacrer la gloire, il serait au moins superflu de relever à nouveau des titres et de rappeler des chefs-d'œuvre présents, à l'heure où nous sommes, au souvenir et à la pensée de chacun. Je ne me donnerai pas cette tâche inutile; mais, interprète des sentiments de l'Académie des Beaux-Arts, j'ai le devoir de saluer en son nom, avec un respect profondément reconnaissant, la mémoire d'un des hommes qui l'ont le plus honorée par la dignité du caractère comme par l'éclat du talent. Houdon a, pendant plus de trente années, appartenu à notre Compagnie. Il y était entré, à l'époque même de la fondation de l'Institut de France, avec David et Méhul, avec quelques autres maîtres illustres encore, nommés par arrêté du Gouvernement d'alors pour former le noyau des diverses sections de la future classe des Beaux-Arts, et pour procéder, sous leur propre responsabilité, à l'élection de ceux qui devaient ensuite y siéger auprès d'eux.

Quoi de plus naturel, d'ailleurs, quoi de plus légitime que l'autorité exceptionnelle qu'on lui reconnaissait ainsi? Certes, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, aucun sculpteur n'avait, autant que lui, accru au dedans et propagé au dehors la gloire de notre art national; aucun ne jouissait d'une réputation personnelle aussi vaste que celle qu'il s'était acquise depuis le temps où il exécutait à Rome son admirable *Saint Bruno* ou, un peu plus tard, à Paris, son incomparable statue de *Voltaire*, jusqu'au jour où il complétait, en 1791, par le buste de *Mirabeau*, cette belle série de bustes en terre cuite ou en marbre qu'il avait ouverte par celui de *Diderot*, vingt ans auparavant. Il était donc en 1795 un des chefs tout désignés d'avance, un des ancêtres de droit, pour ainsi dire, qu'il convenait de donner à la famille naissante et qui devaient pendant les années suivantes, mêler, au grand profit de tous, les souvenirs de leur riche passé aux preuves faites dans le présent et aux succès obtenus par des talents plus jeunes. Houdon a assez vécu pour que, — sans parler d'autres artistes nés vers la même époque, — David d'Angers et Pradier aient pu devenir ses confrères. Dans l'histoire de l'Académie, il représente à la fois la période de ses commencements et celle où ses traditions ont achevé de s'établir; où, tout en se renouvelant à certains égards, l'art, tel qu'il l'avait lui-même compris et pratiqué, va être continué par des successeurs dignes de recueillir son héritage. Aucun d'eux, ni alors, ni plus tard, n'a été tenté de contester la puissante utilité des exemples légués par Houdon à notre école, et ceux-là même n'ont jamais hésité à le tenir pour leur maître qui eussent été ou qui seraient, aujourd'hui encore, le plus près de paraître ses égaux.

Soixante-trois ans se sont écoulés depuis la mort de Houdon. Quatre fois, dans cet espace de temps, le fauteuil qu'il avait occupé a changé de destinataire, tandis que le personnel des autres sections se renouvelait dans les mêmes proportions ou, souvent, à des intervalles plus courts encore. La génération académique à laquelle les anciens confrères de l'illustre sculpteur avaient fait place a elle-même disparu, ou n'a plus parmi nous que de rares représentants; mais, quels qu'aient pu être ces changements successifs, le souvenir de Houdon n'en est pas moins resté vivace et unanimement vénéré dans cette Académie dont il avait été l'un des fondateurs. Les membres qui aujourd'hui la composent tiennent à honneur de se dire les descendants d'un aussi noble aïeul. En venant, devant ce monument dédié à sa mémoire, apporter le tribut de leurs hommages, ils ne font donc que remplir un devoir de piété filiale, en même temps qu'avec vous, Messieurs, avec tous ceux qui ont au cœur l'amour de la France et le zèle patriotique de ses gloires, ils applaudissent à la consécration publique et définitive d'un des plus beaux talents dont notre pays puisse s'enorgueillir.

les vers que M. Jules Claretie avait composés pour la représentation qui fut donnée dans la salle de théâtre de Trianon, au bénéfice de la statue. Au jour de cette représentation, M. Delaunay, indisposé, avait dû s'excuser. La poésie de M. Claretie fut réservée alors pour le jour où le monument serait inauguré; elle est intitulée : *La Comédie à Trianon.*

Non ! Depuis qu'il est des théâtres
Dont la Muse, la lyre en main,
Vers des jeux sombres ou folâtres
Aux foules apprit le chemin ;
Que Thespis, lasse de voyage
Et par le soleil étouffant,
Sous quelque verdoyant ombrage
Arrêta son char triomphant,

Je ne crois pas que sur la terre
Nul autre théâtre ait été
Aussi digne d'être chanté,
D'être fêté, d'être vanté
Que ce théâtre solitaire
Depuis un siècle déserté.

— Mais pour vous dire son histoire,
Plutôt que l'austère Clio,
Il faudrait à sa douce gloire
Le chantre de Fortunio.
Lui seul, en ses rimes légères,
Conterait le flot gracieux
De déesses et de bergères
Pour qui ces murs avaient des yeux :
« Les grandes dames radieuses
Les rois, les princes, les prélats,
Et les marquis à grands fracas,
Et les belles ambitieuses
Qui d'amour s'y parlaient tout bas...

« Que de duchesses, de caillettes,
De talons rouges, de paillettes,
Que de soupirs et de caquets,
Que de grands seigneurs, de laquais,

Que de plumets et de calottes,
De falbalas et de culottes, »
Se pressèrent dans ce décor
Étincelant d'azur et d'or!

C'était ici le doux empire
Des sourires et de l'amour
Et, disait-on, Flore et Zéphire
En composaient toute la cour.
On y venait, loin de la ville,
Cacher en toute liberté
La grandeur et la majesté
Que célébrait l'abbé Delille.
Au trône on préférait l'ormeau
Sous lequel, en claire toilette,
La reine Marie-Antoinette
Ayant pour sceptre une houlette
Semblait la reine d'un hameau.

Pour coiffure un chapeau de paille,
Pour falbalas un tablier,
On fuyait l'ennui de Versaille,
Et, dans ce décor familier
Que chérissait la cour entière,
La Souveraine était laitière,
Caraman était jardinier.

Séjour plein d'ombre et de mystère !
Là, plus d'une idylle à Cythère
Comme un gai ruisseau prit son cours.
Puis ici, dans ce petit temple
Or et blanc, parsemé d'Amours,
Pèlerin attendri, contemple
— Ou plutôt écoute tout bas —
Rousseau, ce Wagner d'un autre âge,
Jouant son *Devin du Village*...
Devin qui ne devinait pas !
Là-bas, très loin, dans la bruyère,
Par l'été chaud ou l'hiver froid,
Le paysan de La Bruyère
Peinait sur le dur sillon droit.
Si Colin disait sa souffrance,
Le vrai Colin — l'épouvantail —
Vite on ouvrait un éventail...
Et l'éventail cachait la France !
Le peuple ? La foule... un détail !
Quelques-uns disaient : un bétail !

Hier laitière, à présent actrice,
La Reine a changé de caprice
Et nous la retrouvons encor
Sous ces lambris de neige et d'or
Comédienne d'une troupe
Où vos noms paraissaient en groupe,
Coigny, Lauzun et Luxembourg.

